

SOIXANTE-QUATORZIÈME ANNÉE

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

*Fondée en 1859 par Charles Blanc*

*Dirigée par Georges Wildenstein*

FÉVRIER 1932

---

*A PARIS — Boulevard Saint-Germain, N° 106*



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 106, Boulevard Saint-Germain (VI<sup>e</sup>), Danton 48-59

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte.

## BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ.

Depuis sept ans, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein, de 1922 à 1928.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein, en un fascicule mensuel de 40 pages abondamment illustré, donnant toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, revue des revues, etc.

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE:

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ;  
le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de  
la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur à l'Académie de Paris ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École  
du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G. R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-  
président, délégué de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris  
(Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

*Secrétaires :*

JEAN BABELON.      PIERRE D'ESPEZEL.



---

# SOMMAIRE

---

Les grands courants d'influence de l'architecture religieuse du Berry aux XIII <sup>e</sup> et XIII <sup>e</sup> siècles, par M. JEAN VALLERY-RADOT.....	109
Hypothèses sur quelques peintures flamandes à propos de Bruegel le Vieux, par M. EDOUARD MICHEL.....	126
Un dessin de Wolf Huber au musée du Louvre, par M <sup>lle</sup> ANNA SPITZ-MULLER, Conservateur-adjoint de l'Albertina de Vienne.....	133
Les Compagnes de Diane, par M. LOUIS RÉAU, Directeur de l'Institut français de Vienne.....	136
Un tableau de conversation par Gravelot, par M. A. STARING.....	155
Conférence internationale d'experts pour la protection et la conservation des monuments d'art et d'histoire, par M. LOUIS HAUTECŒUR, Conservateur du Musée du Luxembourg.....	161
Bibliographie.....	164
Livres reçus.....	172

DEUX PLANCHES HORS TEXTE :

CHŒUR DE L'ÉGLISE SAINT-GENOU.

COMPAGNE DE DIANE, par Guillaume Coustou. (Collection de M. le baron Maurice de Rothschild.)

---

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement, à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

---

## TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis

---

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
{ Autres Pays.....	230 fr.

### ÉDITION D'AMATEUR

*Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
{ Autres Pays.....	340 fr.

---

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR  
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à*

M. l'ADMINISTRATEUR

Compte de chèques postaux : Paris 1390-90

---

## L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN

**NOUVEAUTÉ :**

### L'AFRIQUE MÉDITERRANÉENNE

ALGÉRIE — TUNISIE — MAROC

par Fernand BENOIT

In-4<sup>o</sup> raisin (25 × 32) de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures, plus un frontispice.  
Édition ordinaire..... 275 fr. — Édition sur madagascar (100 ex.).... 450 fr.

### DÉJA PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4<sup>o</sup> de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration contenant 81 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour,** avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4<sup>o</sup> de IV-336 pages dont 120 pages d'illustration contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence.** Volume in-4<sup>o</sup> raisin (25 × 32), de 324 pages, dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.** In-4<sup>o</sup> de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.  
(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, prix Bernier, 1930).

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4<sup>o</sup> de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.  
(Récompensé sur le prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance.** In-4<sup>o</sup> de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.

(Récompensé sur le prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** In-4<sup>o</sup> de VIII-274 pages dont 126 pages d'illustration contenant 272 héliogravures, plus un frontispice..... 225 fr.

(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.** In-4<sup>o</sup> de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne** In-4<sup>o</sup> de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.

(Récompensé sur le prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4<sup>o</sup> de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

### EN COURS D'IMPRESSION

**Chardin,** par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4<sup>o</sup> raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration contenant 236 héliogravures, plus un frontispice. Prix de souscription..... 200 fr.  
N.B. Ce prix sera porté à 250 fr. dès la publication du volume.

**Manet,** par PAUL JAMOT. Catalogue critique par Paul JAMOT et Georges WILDENSTEIN, avec la collaboration de Marie-Louise BATAILLE. Deux volumes in-4<sup>o</sup> (25 × 32) dont un de texte (200 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 420 phototypies)..... 600 fr.

### EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER.



GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

---

SOIXANTE-TREIZIÈME ANNÉE — SIXIÈME PÉRIODE  
TOME SIXIÈME

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École des Beaux-Arts ;  
le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

ROBERT JAMESON ;

R. KÖEHLIN, président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G.-R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-président-délégué de la Société de propagation des livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

---

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Jacques Doucet) ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

*Secrétaires :*

JEAN BABELON, conservateur adjoint au Cabinet des Médailles ;

PIERRE D'ESPEZEL, ancien membre de l'École française de Rome.



# TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME SEMESTRE 1931

## TEXTE

Jean ALAZARD.....	L'exotisme dans la peinture française au XIX <sup>e</sup> siècle.....	240
Joseph BILLIET.....	La collection Lycklama, au musée de Cannes.....	321
André BLUM.....	Les débuts de la gravure sur métal.....	65
Comte Arnauld DORIA.....	Tocqué conférencier.....	223
Jacques DUPONT.....	La messe de saint Grégoire.....	284
Walter FRIEDLAENDER.....	A propos de Nicolas Poussin.....	52
Louis HAUTECŒUR.....	De la trompe aux « mukarnas ».....	27
Louis LEGRAIN.....	L'art sumérien au temps de la reine Shoubad.....	1
H. LEPORINI.....	Une étude inconnue de Gabriel de Saint-Aubin pour l' <i>Allégorie des mariages faits par la ville de Paris</i> .....	238
Pierre LESUEUR.....	Un ouvrage inédit de J.-F. Blondel.....	360
Jeanne MAQUET-TOMBU.....	Une œuvre inédite de Jan Van Coninxlo.....	148
A.-L. MAYER.....	Tableaux d'école espagnole conservés dans les musées français.....	95
Édouard MICHEL.....	Lancelot Blondel et les portes du trésor de Saint-Bertin.....	353
Marcel NICOLLE.....	Chefs-d'œuvre des musées français. École française, XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècles.....	98
F.-G. PARISSET.....	Autour de Grünewald.....	257
Louis RÉAU.....	Le premier état de l'enseigne de Gersaint.....	62
Salomon REINACH.....	Les portes du trésor de Saint-Bertin.....	341
Émile RENDERS et Fr. LYNÄ.....	Le maître de Flémalle, Robert Campin et la prétendue école de Tournai.....	289
Claude ROGER-MARX.....	La gravure originale en France depuis vingt ans.....	168
Maurice ROY.....	François de Coligny d'Andelot : son monument funéraire à la Roche-Bernard, œuvre de Jean II Juste.....	78
Ivan STCHOUKINE.....	Quelques images de Jahangir dans un divan de Hafiz.....	160
Baron VERHAEGEN.....	Le cloître de Silos.....	129, 193
Paul VITRY.....	Un buste de la collection de M. Camondo : la négresse de Houdon.....	307
Ervin YBL.....	Donatello ou Desiderio ? La madone du musée d'Avignon.....	298
CORRESPONDANCE.....		190, 384

## BIBLIOGRAPHIE

## LIVRES

A. Auriol et R. Rey, *Saint-Sernin de Toulouse* (R. DORÉ), p. 188. — M. Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique* (R. DORÉ), p. 187. — B. Berenson, *Quadri senza casa* (M. J.), p. 378. — H.-G. Beyen, *Andrea Mantegna* (M. J.), p. 256. — J. Blanchot, *Les étapes de la sculpture* (M. J.), p. 378. — Bourrienne, *Philippe de Harcourt, évêque de Bayeux* (E. DE GANAY), p. 312. — British Museum, *Dutch drawings of the XVII Century* (M. J.), p. 378. — M. Casteels, *L'art moderne primitif* (M. J.), p. 379. — Chenesseau, *L'abbaye de Fleury, à Saint-Benoît-sur-Loire* (R. DORÉ), p. 188. — L. Dubech et P. d'Espezel, *Histoire de Paris* (R. D.), p. 377. — Jeanne Duportal, *Charles Percier* (L. RÉAU), p. 256. — V. Flipo, *Memento pratique d'archéologie* (R. DORÉ), p. 186. — H. Focillon, *Maîtres de l'estampe, peintres-graveurs* (J. B.), p. 312. — T. H. Fokker, *Jan Siberechts* (M. J.), p. 314. — J. C. French, *Himalayan art* (M. J.), p. 315. — J. Gelli, *Gli ex-libris italiani* (M. J.), p. 256. — Denise Jalabert, *L'art normand au moyen âge* (M. Aubert), p. 128. — A. Kingsley Porter, *The crosses and culture of Ireland* (M. J.), p. 379. — Lefebvre des Noettes, *L'attelage, le cheval de selle à travers les âges* (J. B.), p. 377. — W. Medding, *Die Westportale der Kathedrale von Amiens* (R. DORÉ), p. 188. — P. Muratoff, *Trente-cinq primitifs russes* (L. RÉAU), p. 313. — Lefrançois-Pillion, *Sculpteurs français du XIII<sup>e</sup> siècle* (R. DORÉ), p. 188. — K. Lohmeyer, *Die Baumeister der rheinisch-frankischen Baroks* (P. DU COLOMBIER), p. 313. — Perrault-Desaix, *Recherches sur Neuwy-Saint-Sépulcre* (R. DORÉ), p. 189. — Protitch, *Dénationalisation et renaissance de l'art bulgare* (M. J.), p. 62. — Luigi Serra, *L'arte nelle Marche dalle origini cristiane alla fine del gotico* (J. ALAZARD), p. 128. — G. Teixeira, *A irmandade de Sao Lucas, corporação de artistas* (M. J.), p. 314. — Jean Vallery-Radot, *Eglises romanes* (R. DORÉ), p. 187. — R. Van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance* (M. J.), p. 314. — Victoria and Albert Museum, *Review of the principal acquisitions during the year 1930* (M. J.), p. 379.

## REVUES

par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

La sculpture au baptistère de Pise, p. 62. — L'art romain et l'art byzantin, p. 63. — Les fresques de Monticiano, p. 63. — Un nouveau Pisanello, p. 63. — Le peintre Carel Fabritius, p. 64. — La construction de l'Arsenal, p. 189. — Le problème des dessins de Claude Lorrain, p. 189. — L'exposition de l'art byzantin, p. 190. — Fresques espagnoles d'époque romane, p. 315. — Découverte de fresques à Idensen, p. 315. — Origine et évolution de la peinture byzantine, p. 315. — L'origine française de la voûte en berceau romane, p. 316. — Les dessins de Barent Van Orley au Cabinet des estampes de Leyde, p. 316. — Une œuvre de jeunesse de Paolo Uccello, p. 316. — L'art chinois, p. 317. — Les dessins de Rembrandt de la collection Havemeyer, p. 317. — Formes méditerranéennes, p. 317. — Jan Scorel ou Zuan Fiamengo, p. 318. — Une controverse à propos de l'authenticité de l'Hermès de Praxitèle, p. 318. — Le retable de la Reine Catholique, p. 318. — Ni Flémalle ni Falin, p. 380. — Les débuts de Paolo Veneziano, p. 381. — L'identification du maître de l'Annonciation d'Aix avec le peintre napolitain Colantonio, p. 381. — La restauration des monuments à Pompéi, p. 381. — La première ébauche du Paradis de Tintoret au palais des Doges, p. 381. — Léonard de Vinci, collaborateur de Verrocchio, p. 382. — Sur la chronologie du cloître de Silos, p. 383. — Les églises romanes à berceaux transversaux, p. 383. — La représentation de l'évangile dans l'art, après le concile de Trente, p. 383.



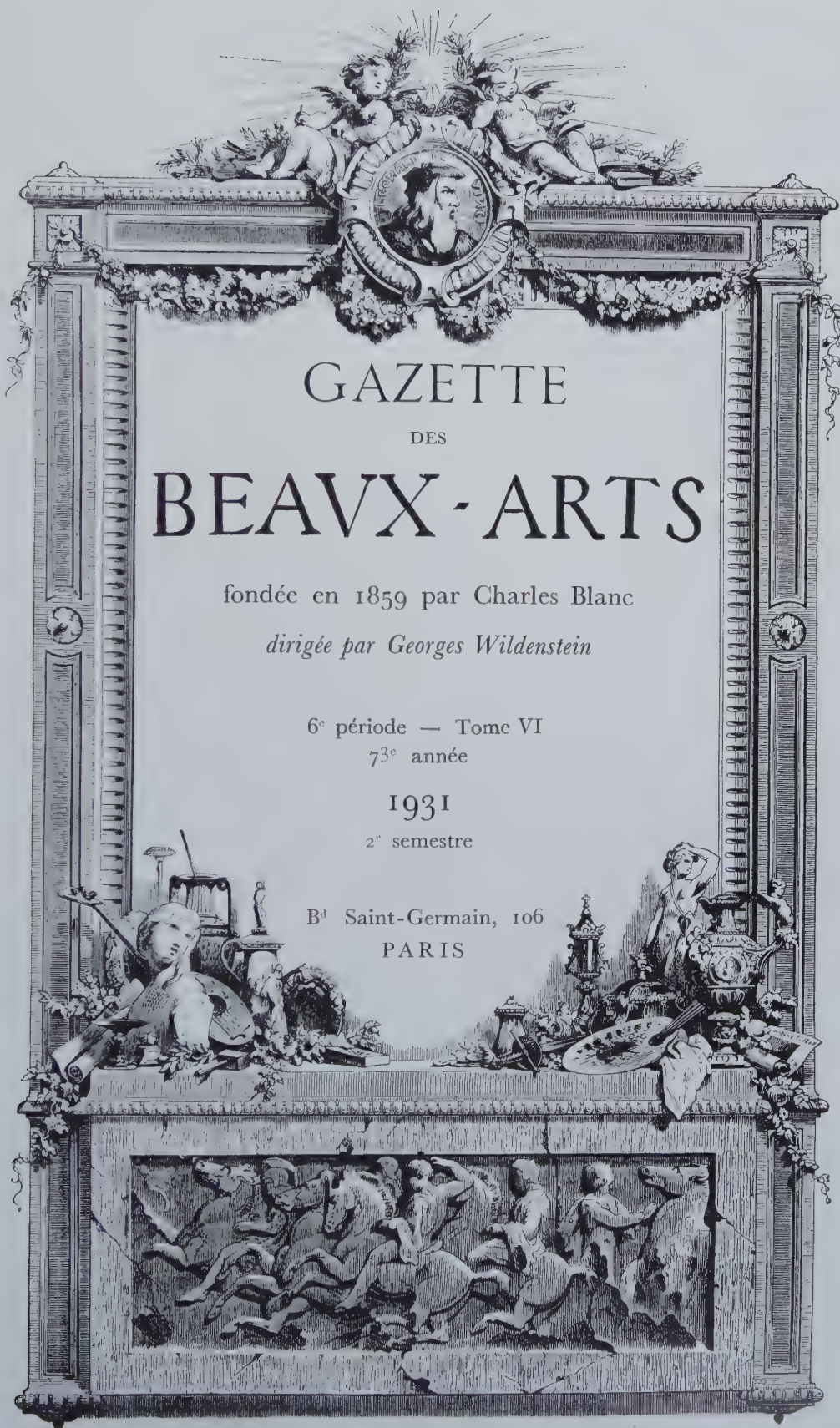
## PLANCHES HORS TEXTE

Juillet :	Nicolas Poussin. <i>Le maître d'école de Faléries</i> .....	54-55
Août :	<i>Salomon et la reine de Saba</i> , gravure du xv <sup>e</sup> siècle.....	66-67
	École espagnole. <i>Adoration des mages</i> .....	96-97
Septembre :	Le cloître de Silos.....	130-131
	Dunoyer de Segonzac. <i>Les chênes-lièges</i> .....	182-183
Octobre :	Gabriel de Saint-Aubin. <i>Etude pour l'allégorie des mariages faits pour la ville de Paris</i> .....	238-239
	Corot. <i>Odalisque</i> .....	250-251
Novembre :	Houdon. <i>La négresse</i> .....	308-309









# GAZETTE

DES

# BEAUX-ARTS

fondée en 1859 par Charles Blanc

*dirigée par Georges Wildenstein*

6<sup>e</sup> période — Tome VI

73<sup>e</sup> année

1931

2<sup>e</sup> semestre

B<sup>d</sup> Saint-Germain, 106

PARIS





VIENT DE PARAÎTRE :

XII<sup>e</sup> CAHIER DE LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES  
DES SCIENCES ET DES ARTS

MUSÉES

ENQUÊTE INTERNATIONALE  
SUR LA RÉFORME DES GALERIES PUBLIQUES

DIRIGÉE PAR

GEORGES WILDENSTEIN

AVEC LA COLLABORATION

du vicomte d'ABERNON, de F. ALVAREZ DE SOVOMAYOR, Jean BABELON, A. BASLER,  
Ralph C. SMITH, A. DEMAISON, W. DÉONNA, P. DESCHAMPS, Gustave DOUSSAIN,  
Pierre D'ESPEZEL, Charles F. KELLEY, Élie FAURE, FISKE KIMBALL, Henri FOCILLON,  
Richard GRAUL, Fernand GUEY, James LAVER, André LHOTE, Benjamin MARCH, Georges  
MONNET, Marcel NICOLLE, G. PASCAL, le comte F. PELLATI, Salomon REINACH, Georges  
Henri RIVIÈRE, Léon ROSENTHAL, Georges ROUAULT, Margherita G. SARFATTI,  
F. SCHMIDT-DEGENER, Théodore SCHMIT, G. SWARZENSKI, Paul VITRY,  
Georges WILDENSTEIN

ET LES OPINIONS DE

MM. André HONNORAT, Henri de JOUVENEL, Raymond KŒCHLIN, Auguste PERRET,  
E. PONTREMOLI, Henri VERNE

RECUEILLIES PAR

Pierre BERTHELOT, G. BRUNON GUARDIA, Georges HILAIRE.

Un volume in-16 de 393 pages et 64 planches..... PRIX : 20 francs.

---

CAHIERS DE LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES, DES SCIENCES ET DES ARTS

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN — PARIS (VI<sup>e</sup>)

## CHEMINS DE FER DE L'ETAT



# **CHARTRES**

## **JOYAU UNIQUE DE L'ART GOTHIQUE**

### **A 1 HEURE DE PARIS 12 RAPIDES PAR JOUR**

## CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS ET DU MIDI

### **SPORTS D'HIVER AUX PYRÉNÉES**

**Hiver 1931-1932**

**Billets d'Aller et Retour à Prix réduit  
au départ de**

## **PARIS-QUAI D'ORSAY**

La gare de Paris-Quai d'Orsay délivre jusqu'au 31 Mars 1932 des billets spéciaux d'aller et retour en toutes classes pour :

**Font-Romeu-Odeillo-Via**

**Bagnères-de-Luchon**

**Superbagnères**

**Gripp**

**Laruns-Eaux-Bonnes**

**Mont-Louis-La Cabanasse.**

Ces billets comportent sur les prix des billets simples des tarifs généraux de G. V. une réduction de 25 % en 1<sup>re</sup> classe et de 20 % en 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes; ils sont valables 21 jours dimanches et jours de fêtes compris, sans faculté de prolongation.

R. C. Seine 88.928.

## CHEMIN DE FER DU NORD

### **Le Réseau de la Vitesse du Luxe et du Confort**

#### **PARIS-NORD A LONDRES**

*Via Calais-Douvres*

Pullman *Flèche d'Or*, trois services journaliers dans chaque sens

*Via Boulogne-Folkestone*

Deux services journaliers dans chaque sens

*Via Dunkerque-Tilbury*

Service de nuit — Voitures directes à Tilbury pour le centre et le nord de l'Angleterre

#### **SERVICES RAPIDES**

entre la France, la Belgique, la Hollande,  
l'Allemagne, la Pologne, la Russie,  
les Pays Scandinaves et les Pays Baltes

#### **SERVICES PULLMAN**

Paris à Londres *Flèche d'Or*  
Paris-Bruxelles-Amsterdam *Etoile du Nord*  
Paris-Bruxelles-Anvers *Oiseau Bleu*  
Calais-Lille-Bruxelles

**Pour tous renseignements, s'adresser Gare du Nord à Paris**

## **Sur les routes de la Provence romaine**

Il est un moyen très pratique de visiter les monuments romains et du Moyen Age qui abondent en Provence, c'est de faire, en autocar P.-L.-M., les circuits organisés au départ d'Avignon, de Nîmes et d'Arles.

De la gare d'Avignon partent, tous les matins, les cars qui assurent quotidiennement, dans la journée, les circuits : « Arles-Les Baux » et « Uzès-Nîmes-Pont du Gard » ; ceux qui, les mardi, jeudi et samedi, effectuent l'excursion : « Aigues-Mortes-Grau du Roi-Saintes-Maries » et ceux qui, les lundi, mercredi et vendredi, conduisent les touristes à Vaison et à Orange.

Le circuit de la « Fontaine de Vaucluse » est une excursion quotidienne de l'après-midi.

Les services au départ de Nîmes sont : les lundi et jeudi, « Arles-Les Baux » ; le mercredi, « les Saintes-Maries » ; le vendredi, « Grau du Roi-Aigues-Mortes » ; les mardi, samedi et dimanche, « Pont du Gard-Uzès ». Les voitures qui font ces circuits partent de la gare et s'arrêtent, avant de quitter la ville, au Bureau des Autocars, boulevard des Arènes, où elles prennent également des voyageurs.

Trois services partent du boulevard des Lices à Arles et y reviennent le soir, les lundi et jeudi, « Les Saintes-Maries-Aigues-Mortes-Grau du Roi » ; les mercredi, vendredi, samedi et dimanche, « Les Baux » ; le mardi, « Pont du Gard ».



L O N D O N

11 Carlos Place

P A R I S

95 rue La Boétie

## ANTIQUITÉS

TABLEAUX

MEUBLES

# ABDY & Co

**Paul GRAUPE**

4, Tiergartenstrasse, 4

Berlin W. 10

◆  
VENTE No 103

le 15 février 1932

◆  
**LIVRES**

à figures français du XVIII<sup>e</sup> siècle

**GRAVURES**

en couleurs françaises et anglaises

CATALOGUE ILLUSTRÉ SUR DEMANDE

Le sans filiste averti

*préfère*

pour leur attrait

pour leur variété

pour leur gaité

*les programmes de*

**RADIO-TOULOUSE**

- le poste que l'on écoute -

GOTHIQUE  
ET  
RENAISSANCE

M. & R. STORA

---

32 B<sup>IS</sup>, BOULEVARD

HAUSSMANN

PARIS

R. C. Seine 56.476

Les Fils de Léon Helft

---

CURIOSITÉS  
SPÉCIALITÉ D'ORFÈVREURIE  
ANCIENNE

4, Rue de Ponthieu, 4

PARIS (8<sup>e</sup>)



JANVIER 1952  
XXXV<sup>e</sup> ANNÉE

FASCICULE I

NOUVELLE SÉRIE  
TROISIÈME ANNÉE

# L'ARTE

REVUE BIMENSUELLE D'HISTOIRE DE L'ART MÉDIÉVAL ET MODERNE

ADOLFO ET LIONELLO VENTURI, DIRECTEURS

ANNA MARIA BRIZIO, RÉDACTEUR EN CHEF

## SOMMAIRE

GIUSEPPE FIOCO. — *Giovanni Richter.*

GIULIO LORENZETTI. — *Un Andrea Schiavone et un Leandro Bassano inconnus.*

GINO FOGOLARI. — *Ancora di Bartolomeo Bon, sculteur vénitien.*

ADOLFO VENTURI. — *Double portrait de Titien.*

ANNA MARIA BRIZIO. — *Le Greco à Venise.*

ANNA MARIA BRIZIO. — *Bibliographie de l'art italien.*

*Prix de l'abonnement annuel : Italie : L. 100. Le fascicule : L. 20.*

*Étranger : L. 150 et L. 30.*

RÉDACTION : *Corso Marsala, 3, TURIN*

ADMINISTRATION : MESSAGERIES ITALIENNES, *Via dei Mille, 24, TURIN*

PARIS

23, PLACE VENDOME

ARNOLD SELIGMANN  
ET FILS

NEW-YORK

11 EAST, 52<sup>d</sup> STREET

ARNOLD SELIGMANN,  
REY & C<sup>o</sup> INC.





# LES GRANDS COURANTS D'INFLUENCE

## DANS

# L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DU BERRY

## AUX XII<sup>e</sup> ET XIII<sup>e</sup> SIÈCLES



FIG. 1. — CHAPITEAU DE L'ÉGLISE DE PLAIMPIED.

Le Berry est un pays intermédiaire entre la France du Nord et les régions du Sud de la Loire en contact déjà avec la France méridionale. S'il appartient encore par sa structure géologique au bassin parisien, il touche au Sud au Massif Central. Il voisine avec la Touraine, la province du beau parler français, mais aussi avec le Limousin où sonne déjà la langue d'oc. Il est surtout largement ouvert vers l'Ouest par le seuil du Poitou. Il y aura à l'époque romane une partie du Berry qui demeurera aquitaine, mais une autre, au contraire, qui relèvera de bonne heure de la Couronne.

Autant de contrastes auxquels font pendant ceux que révèle l'étude de l'architecture religieuse de ce pays aux plus beaux temps de son épanouissement<sup>1</sup>. Dans ce domaine aussi, le Berry est un pays de transition, que sa situation centrale, au cœur même de la France, prédisposait à la multiplicité des contacts et des échanges.

C'est en grande partie sur le sol même du Berry que le grand « huit jurassique » ferme sa double boucle. Le Berry est donc un pays principalement calcaire, où abonde par conséquent la belle pierre à bâtir se pliant sans contrainte aux fantaisies de l'ornemaniste. Au Sud le Berry est en contact avec les terrains primitifs du Massif Central, où les églises revêtent un autre aspect, dû à l'emploi de maté-

1. Rappelons au début de cette étude les beaux travaux de M. Deshoulières sur le Berry, qui demeurent la base de tout travail archéologique sur les églises de ce pays : *Les églises romanes du Berry* dans le *Bulletin monumental* (1909), p. 469 ; *Nouvelles remarques sur les églises romanes du Berry*. *Ibid.* (1922), p. 5 ; *Les églises du Berry. Synthèse et conclusions*. *Ibid.* (1931), p. 5.

riaux différents, granits, gneiss, schistes, d'une taille plus malaisée et rebelles au ciseau du sculpteur.

Avec ses plaines sans fin, aux vastes horizons, le Berry n'est pas une de ces régions naturelles dont les limites s'imposent aux yeux les moins avertis. S'il en



Arch. photographiques.

FIG. 2. — CHŒUR DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-BENOÎT-SUR-LOIRE.

est ainsi aujourd'hui, c'est qu'il ne reste plus que des lambeaux des anciennes frontières naturelles, landes, taillis, forêts, si l'on excepte la frontière fluviale toujours intacte de la Loire, à l'Est. Les landes furent défrichées et les bois peu à peu éclaircis par l'homme, « essartés » par les moines dont les abbayes jalonnaient cette zone forestière. Le Berry primitif, suivant une ingénieuse hypothèse, n'aurait donc été qu'une immense clairière fertile, entourée de bois, de landes, de mauvais pays et d'eau — l'Allier et la Loire <sup>1</sup>. Si cette hypothèse est exacte, le cadre géographique à l'intérieur duquel s'établit le peuple gaulois des Bituriges se trouverait ainsi reconstitué.

Les limites de la *civitas* gallo-romaine des Bituriges se sont perpétuées, suivant la règle habituelle, dans les vieilles frontières ecclésiastiques du diocèse. Ces frontières, suivant

la remarque de M. Vacher, correspondaient le plus souvent à la zone forestière dont il vient d'être question et recouvrent par endroits — fait intéressant mais nullement isolé — le contour des limites géologiques. Leur tracé fut le suivant jusqu'au Concordat.

Le diocèse de Bourges était limité à l'Est par la Loire et par l'Allier, depuis Saint-Gondon jusqu'à l'amont du confluent de la Quenne et de l'Allier. Toutefois,

1. A. Vacher, *Le Berry. Contribution à l'étude géographique d'une région française*, 1908.



de La Charité jusqu'au-dessous du Veudre, le diocèse de Nevers empiétait sur celui de Bourges par une étroite bande de terrain sise sur la rive gauche de la Loire. Après avoir décrit à l'aval de Moulines une série de festons qui marque assez nettement le départ entre les terrains primitifs du Massif Central et la fosse tertiaire de la Limagne, la limite diocésaine s'infléchissait, à hauteur de Chantelle vers l'Ouest, traversait la Combrailles et la Marche limousine, puis remontait au Nord en traversant l'Anglin à Ingrandes, la Creuse à Tournon, l'Indre à Fléré-la-Rivière et le Cher à Saint-Aignan. De là, elle rejoignait en oblique la Loire à Saint-Gondon<sup>1</sup>. Ces vieilles frontières ecclésiastiques englobent le Berry tout entier et une partie du Bourbonnais. La présente étude ne concerne que le Berry, c'est-à-dire les départements actuels du Cher et de l'Indre.

Les Romains avaient fait de Bourges une véritable étoile de routes. Ces grandes voies de communication étaient encore en usage à l'époque romane dans le Berry, comme dans le reste de la France d'ailleurs. Le tracé de ces routes sanctionnait d'anciens rapports de peuple à peuple, de ville à ville, et contribua à les entretenir. Pour connaître ces rapports, il convient de rechercher de quelles directions venaient ces routes qui se réunissaient en faisceau à Bourges.

Les principales d'entre elles venaient des chefs-lieux des *civitates* voisines, de Tours par Vierzon ou Chabris, de Poitiers par Ingrandes et Argenton, de



Arch. photographiques.

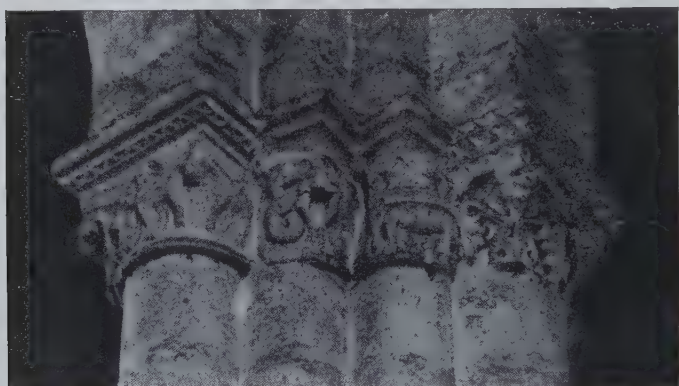
FIG. 3. — CHŒUR DE L'ÉGLISE DES AIX-D'ANGILLON.

1. Cf. E. Chénon, *Le « pays » de Berry et le « Déroit » de sa coutume*, extr. de la *Nouvelle Revue historique de droit français et étranger*, t. XXXVIII et XXXIX, p. 7.

Limoges par Argenton, de Clermont par Nérès, d'Autun par Decize et Sancoins, de Chartres par Orléans. On notera que les routes d'Autun à Bourges et de Bourges à Poitiers n'étaient que des tronçons de la grande transversale vers l'Ouest, la voie militaire de Lyon à Saintes par Bourges et Poitiers, dont la construction remontait au temps d'Agrippa (22 avant J.-C.). Parmi les routes secondaires, on peut citer, entre beaucoup d'autres, celle de Bourges à Château-Gordon en direction de la Loire toujours en service sous le nom traditionnel de chemin de Jacques Cœur<sup>1</sup>.

Pays de transition entre la France du Nord et celle du Midi, pays de passage, carrefour de routes, le Berry était encadré à l'époque romane par des régions où l'art connaissait un développement exceptionnellement brillant et avec lesquelles

il était en liaison par le système de viabilité exposé ci-dessus. Or, l'on sait qu'une certaine moyenne tend à s'établir, dans le domaine artistique, entre les régions au style fortement caractérisé et les régions limitrophes où le style a moins de relief. Celles-ci sont soumises à l'influence de celles-là : c'est ce qui eut lieu pour le Berry, où l'on a pu discerner de longue date déjà les influences de l'école de l'Ouest



Phot. Olivier.

FIG. 4. — CHAPITEAU A L'ÉLÉPHANT DE L'ÉGLISE DE DUN-SUR-AURON.

et de l'école d'Auvergne, alors que les influences bourguignonnes semblent avoir été jusqu'à présent, mais sans raison, quelque peu mises à l'écart.

Parfois, ces influences se continuèrent à l'époque des écoles gothiques, aisément perceptibles sous les transformations du nouveau style, et attestant, par cette persistance même, leur réalité.

\*\*\*

Une douzaine d'églises berrichonnes se fait remarquer par le plan du chœur très profond, dépourvu de déambulatoire et séparé, par des files de colonnes, de bas côtés terminés par des absidioles qui flanquent l'abside principale. Lefèvre-Pontalis a eu raison de spécifier qu'il ne s'agit pas là, à proprement parler, de plans berrichons, et que ces plans appartiennent au contraire à la famille des plans dits bénédictins, dont il existe un grand nombre d'exemplaires en France et à l'étranger. Toutefois, les chœurs berrichons de ce plan se distinguent nettement des autres par le nombre parfois considérable de leurs absidioles et surtout par un perce-

1. E. Chénon, *Les voies romaines du Berry*. Paris, 1922.





*Archives photographiques*

CHŒUR DE L'ÉGLISE DE SAINT-GENOU



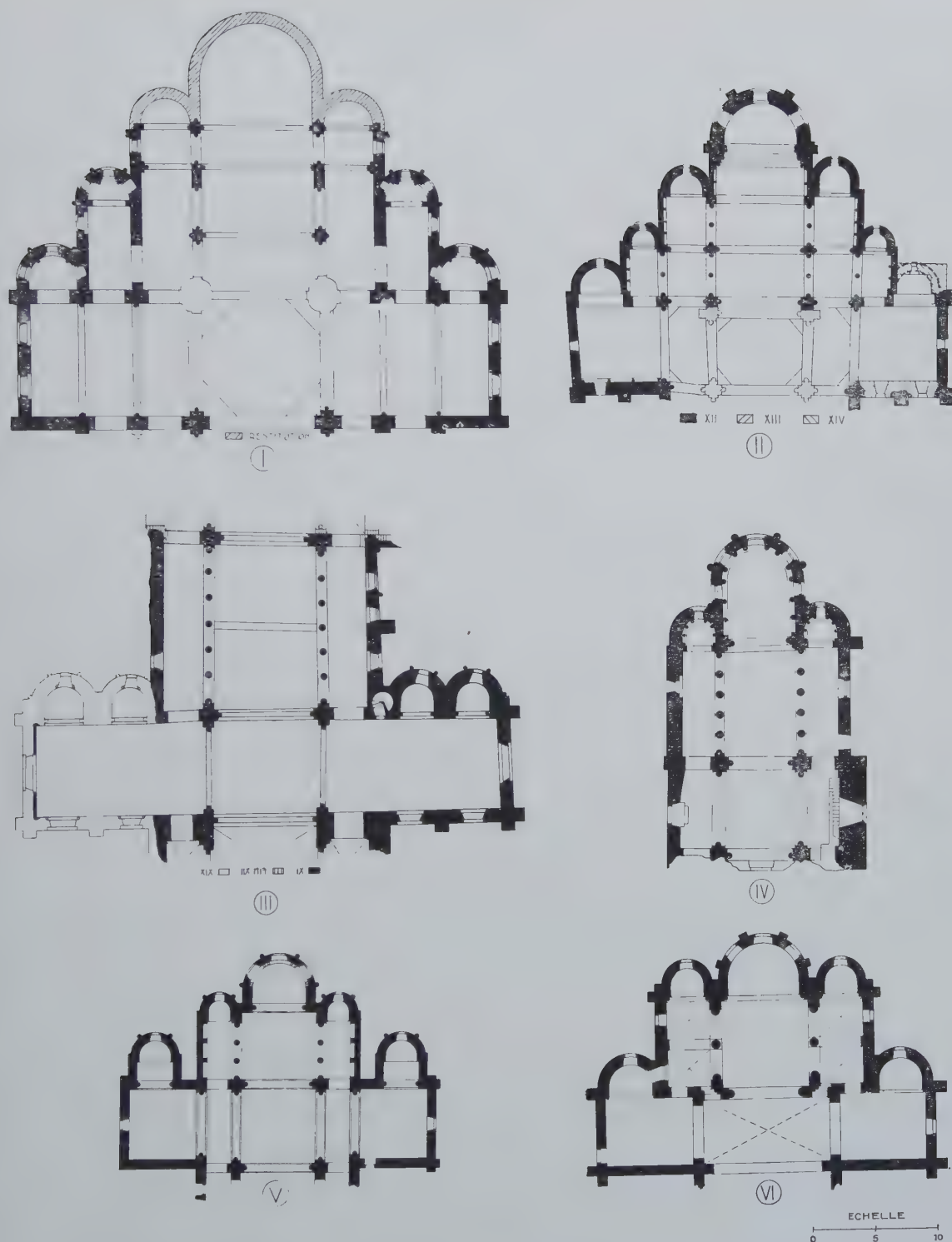


FIG. 5. — PLAN DES CHŒURS DES ÉGLISES DE :  
 I. La Charité-sur-Loire (état primitif). — II. Châteaumeillant. — III. Saint-Benoît-sur-Loire.  
 IV. Saint-Genou. — V. La Celle-Bruère. — VI. Méobecq.  
 (Echelle commune).



ment plus complet entre les travées droites du chœur et leurs bas côtés, et par l'emploi prédominant de la colonne comme support des arcades qui s'ouvrent dans cette partie de l'église. C'est ainsi que la communication du chœur avec les bas côtés est assurée dans les églises de Méobecq, de Chezal-



Arch. photographiques.

FIG. 6. — CHŒUR DE L'ÉGLISE DE SAINT-OUTRILLE.

Benoît <sup>1</sup>, de Plaimpied par deux arcades retombant sur une pile monocylindrique, dans l'église du Chapitre de Châteaumeillant, dans celles des Aix d'Angillon, de Saint-Outrille, de La Celle-Bruère par trois arcades retombant sur deux colonnes, dans l'église de Château-Ponsac <sup>2</sup>, par quatre arcades retombant sur trois colonnes et enfin dans l'église de Saint-Genou, où ce genre de percement atteint son plus grand développement, par cinq arcades retombant sur quatre colonnes.

Il n'est pas rare de trouver des chœurs flanqués de quatre absidioles comme à Méobecq et à La Celle-Bruère par exemple. Par contre, les six absidioles de Saint-Genès de Châteaumeillant sont exceptionnelles.

Ce multiple percement lié à l'emploi de la colonne comme support et cet épa-

nouissement complet du plan dit bénédictin n'existent dans aucune autre église française, si ce n'est à l'état séparé dans deux sanctuaires fameux des bords de la Loire, Saint-Benoît et La Charité <sup>3</sup>.

1. On a conservé le plan du chœur détruit en 1827.

2. Jadis dépendance de Déols, cette église s'élève hors du Berry non loin de l'ancienne voie romaine de Bourges à Limoges par Argenton, à proximité de Sacierges et de Saint-Benoît-du-Sault, anciennes propriétés de Saint-Benoît-sur-Loire.

3. Exception faite du chœur de l'abbatiale de Saint-Sever (Landes) également flanqué de six absidioles, mais trop éloigné du Berry, pour que l'on puisse en faire état ici.

Le chœur de Saint-Benoît-sur-Loire commencé entre 1067 et 1080 et terminé en 1108 est d'une profondeur considérable<sup>1</sup>. Il est séparé des bas côtés par d'imposantes colonnades ne comprenant pas moins de six arcades supportées par cinq colonnes.

Le déambulatoire et les chapelles rayonnantes de l'église de La Charité-sur-Loire remplacèrent au XII<sup>e</sup> siècle un chœur très profond terminé par une abside semi-circulaire, flanqué de six absidioles de profondeur décroissante, dont la construction se place entre 1052 et 1107, et dont le plan était presque superposable à celui de Saint-Genès de Châteaumeillant.

Ainsi serait-on amené à penser que le plan de tout un groupe d'églises berrichonnes serait dû à une harmonieuse fusion de deux éléments de plan existant l'un à La Charité et l'autre à Saint-Benoît, si l'on avait la preuve formelle que les chœurs berrichons sont postérieurs en date aux chœurs de Saint-Benoît et de La Charité dont l'époque de construction a été donnée ci-dessus.

Certes, la célébrité de ces deux sanctuaires fameux des bords de la Loire, l'ancienneté de leur construction, leur proximité de la région

que nous étudions rendent infiniment vraisemblable la réalité de l'influence que leur plan et leur architecture ont pu exercer en Berry. Toutefois, faute de preuves formelles, les églises berrichonnes étant pour la plupart dépourvues de dates, contentons-nous de dire que l'ancien chœur de La Charité et le chœur de Saint-Benoît apparaissent en tout cas comme les représentants les plus éminents de deux formules de plan dont la combinaison constitue précisément l'un des plans-types du chœur berrichon à l'époque romane.



Arch. photographiques.

FIG. 7. — CHŒUR DE L'ÉGLISE DE LA CELLE-BRUÈRE.

1. Marcel Aubert, *Congrès archéologique d'Orléans* (1930), p. 569.



En outre du plan, d'autres rapports encore peuvent être établis entre un bon nombre d'églises berrichonnes et les deux célèbres sanctuaires de la vallée de la Loire. Les chœurs à triple étage — grandes arcades, triforium aveugle, fenêtres hautes — et voûtés en berceau des églises de Saint-Genou, des Aix d'Angillon, de Saint-Aignan-sur-Cher, ce dernier à la limite du Berry, reproduisent l'élévation essentielle des chœurs de Saint-Benoît et de certaines autres grandes églises romanes de la vallée de la Loire, telle que celle de Fontevault<sup>1</sup>. Cette élévation est d'ailleurs la même que celle des grandes églises bourguignonnes de la lignée de Cluny, dont l'église de La Charité fait partie. Ce sera donc l'examen du décor sculpté qui permettra de retrouver ici et là l'influence plus directe de Saint-Benoît ou de La Charité.



Phot. Olivier.

FIG. 8. — FENÊTRE DE L'ABSIDIOLE SUD  
DE L'ÉGLISE DE DUN-SUR-AURON.

Toute une série de chapiteaux berrichons, remarquables par la répartition des masses sous les angles du tailloir et entre ces angles, par un décor à la fois animal et végétal et par la présence d'une collerette parfois double de feuilles isolées ceinturant la corbeille a été signalée dans les églises de Neuvy-Saint-Sépulcre, de Saint-Genou, de Germigny-l'Exempt, de Plaimpied entre autres. Or, des études récentes tendent à expliquer l'existence de ce groupe berrichon très homogène par le rayonnement du grand centre artistique de Saint-Benoît-sur-Loire, dont le clocher-porche possède aussi des chapiteaux de ce type<sup>2</sup>. Cette influence artistique, loin de se borner au seul décor, s'étendit vraisemblablement aussi à l'architecture

dans certains cas comme nous l'avons laissé entendre plus haut.

Le chœur de l'église des Aix-d'Angillon est comparable dans son ensemble à celui de Saint-Genou : même élévation à trois étages avec l'arcature aveugle sous l'étage des fenêtres hautes, même emploi de la voûte en berceau, perce-ment analogue, toutefois moins abondant, entre le chœur et les bas côtés. Mais le décor diffère. Alors que le chœur de Saint-Genou avec ses chapiteaux si caractéristiques du modèle décrit plus haut, avec son triforium aveugle dont les arcs retombent sur des colonnettes, avec ses files imposantes de grosses colonnes séparant le chœur des bas côtés, présente avec le chœur de Saint-Benoît une étroite analogie, plusieurs détails du chœur de l'église des Aix-d'Angillon se réfèrent sans aucun doute à l'art de La Charité-sur-Loire, à l'art bourguignon. Les demi-

1. Dans le chœur de Fontgombauld, l'arcature aveugle est remplacée par un véritable triforium.

2. H. Perrault-Desaix, *Recherches sur Neuvy-Saint-Sépulcre* (1931), p. 92.



lobes jointifs festonnant les boudins continus des arcs de l'arcature aveugle du deuxième étage, — qui n'existent nulle part ailleurs en Berry, sauf au portail de l'église voisine de Parassy et aux baies du clocher de Neuilly-en-Dun, — les rangs de besants, épargnés dans une gorge, de certains tailloirs, les pilastres richement décorés de chevrons ou de galons perlés de l'arcature haute ceinturant l'abside à l'extérieur évoquent avec une intensité singulière le décor même de La Charité-sur-Loire, qui dérive à son tour du somptueux décor de Cluny<sup>1</sup>.

C'est ainsi que s'affirme, dans le Nord-Est du diocèse de Bourges, une influence bourguignonne qui apparaît plus nettement encore au Sud-Est dans certaines églises bourbonnaises relevant jadis du même diocèse. Quelques chapiteaux, disséminés çà et là dans certaines églises, et qui se distinguent des autres par des caractères très différents, témoignent eux aussi en faveur de la même influence. Celui de Bommiers, qui présente dans la scène du Sacrifice d'Abraham, des personnages allongés aux yeux incrustés de plomb, celui de Plaimpied qui montre, dans un style magnifique, le Christ entre deux démons, sont dus sans aucun doute à des sculpteurs bourguignons, dont l'un, l'auteur du chapiteau de Plaimpied, était un admirable artiste.

L'existence dans quelques églises berrichonnes de certains caractères propres à l'école romane auvergnate s'explique aisément par le voisinage de l'ancien dio-



Arch. photographiques.

FIG. 9. — FRAGMENT DE LA FAÇADE DE L'ÉGLISE D'AULNAY-DE-SAINTONGE.

1. Les rangs de besants épargnés dans une gorge et les demi-lobes festonnant les arcs existent aussi bien à La Charité dans le bandeau soulignant le triforium aveugle de la première travée et dans une amorce de fenêtre de la façade, qu'à Cluny, dans la seule partie de l'église encore debout, le croisillon sud du grand transept.

cèse d'Auvergne et les rapports qui en découlèrent. Ce sont notamment les petites voûtes en berceau qui contrebutent latéralement la voûte du carré du transept dans les églises de Lignières, de Puy-Ferrand, de Châteaumeillant, de La Celle-Bruère, équilibre par étagement que l'on retrouve jusqu'à Saint-Étienne de



Arch. photographiques.

FIG. 10. — ABSIDE DE LA CHAPELLE DE L'ABBAYE DE MASSAY.

Nevers ; c'est encore la tendance à monter des pignons non seulement à leur place habituelle, mais encore au milieu des croisillons comme dans les églises d'Ineuil, des Aix-d'Angillon, de Fontgombault, etc. Notons enfin les arcs en mitre du clocher de Primelle, certaines arcatures décoratives des chevets dont l'architrave rappelle un parti analogue souvent employé en Auvergne <sup>1</sup>.

Les rapports entre le Berry et la région de l'Ouest sont attestés dès le seuil même de notre histoire par la présence d'une colonie de *Bituriges Cubi* à Bordeaux. Les églises romanes berrichonnes prouvent elles aussi à leur façon la continuité de ces rapports. Les arcades aveugles flanquant le portail, l'arcature qui déploie ses arcs aveugles sur le nu de la façade, les flèches coniques de Charly,

de Primelle, de Déols, dont quelques-unes sont ornées d'imbrications, sont autant de traits permettant de reconnaître en Berry des influences venues de l'Ouest.

L'église de Dun-sur-Auron, avec son déambulatoire à chapelles rayonnantes rare en Berry, où l'on ne signale que deux autres églises de ce plan à pareille époque, avec ses piles de plan quadrilobé, avec ses contreforts formés d'un faisceau de colonnes, avec ses colonnettes exécutées au tour, avec certains détails décoratifs rappelant de très près l'art d'Aulnay de Saintonge (fig. 4, 8, 9) semble avoir réuni

1. Tous ces caractères ont été mis en lumière par M. Deshoulières dans les articles cités ci-dessus.



en une saisissante synthèse la plupart des différents éléments issus de la puissante école romane de l'Ouest et qui n'existent en général qu'à l'état isolé dans les autres églises berrichonnes contemporaines.

Comment expliquer, sinon par la situation géographique du Berry, un tel apport d'éléments empruntés aux foyers d'art environnants ? Ce pays dont la capitale, Bourges, est une étoile de routes, fut, dans une mesure correspondante, un carrefour d'influences.

\* \* \*

L'architecture religieuse du Berry présente à l'époque gothique la même aptitude à recevoir qu'à l'époque romane. Peut-être même pourrait-on se hasarder à dire que, dans ce pays si richement doté de sanctuaires romans, les premières églises gothiques se firent surtout remarquer par leurs emprunts. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, car à l'époque où les premières voûtes d'ogives apparurent en Berry, c'est-à-dire pendant la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, l'art roman y était encore en pleine floraison. C'est ainsi que l'église d'Osmery, signalée

comme neuve par un texte dont la rédaction s'intercale entre 1176 et 1178, est encore une église entièrement romane. L'église du prieuré de Ruffec en Berry, reconstruite avant 1184, n'est-elle pas encore voûtée d'arêtes sur la nef ? Et si l'on examine attentivement la voûte d'ogives qui couvre sa croisée, on s'aperçoit du rôle beaucoup plus décoratif que constructif des nervures.

De grands foyers d'art tels que les écoles de l'Ouest et de Bourgogne, dans le domaine desquelles l'architecture gothique n'était que le prolongement d'anciennes traditions, continuèrent à marquer le Berry de leur empreinte. Par contre, d'autres



Arch. photographiques.

FIG. 11. — DÉAMBULATOIRE DE L'ÉGLISE DE DUN-SUR-AURON.



influences, comme l'influence auvergnate, avaient vu tarir leur source, et cela se comprend sans peine, le style gothique en Auvergne ayant davantage reçu que créé. Enfin, l'école gothique de l'Ile-de-France était née, et il faut tenir compte de sa précoce expansion. Parmi les édifices qui se rattachent directement à son aire d'influence, il faut citer la cathédrale de Bourges, qui était, à l'époque du début de sa construction, la plus méridionale des grandes cathédrales gothiques du domaine royal.

L'histoire suffirait à expliquer cette extension de style, puisque l'acquisition de la vicomté de Bourges par le roi Philippe I<sup>er</sup>, à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, avait constitué la première étape de l'expansion capétienne au Sud de la Loire, si nous ne savions en outre que le prélat qui commença la cathédrale, l'archevêque Henri de Sully, n'était autre que le propre frère de l'évêque Eudes de Sully auquel on doit l'achèvement de Notre-Dame de Paris. Ainsi peuvent s'expliquer les analogies qui caractérisent ces deux édifices.

Dans le Berry, marche avancée du royaume en face du monde aquitain profondément remué par l'ambition agissante des Plantagenets, la cathédrale de Bourges, montrait par son style inspiré de celui de l'Ile-de-France la réalité de l'emprise capétienne, qu'affirmaient aussi, dans un autre domaine, de puissantes constructions militaires, la grosse tour de Bourges et celle de Dun-le-Roi, cette dernière édifiée par ordre de Philippe Auguste sur le modèle de la grosse tour du Louvre : rencontre significative dans la cathédrale et dans le donjon des directives de l'art du domaine royal !

Sans passé artistique dans son diocèse, la cathédrale de Bourges y demeurera aussi sans descendance : elle représente véritablement le type du monument importé.

On connaît les grandes lignes de l'évolution de l'école gothique angevine, dont l'un des signes distinctifs est le bombement caractéristique des voûtes. On sait comment les quatre branches d'ogives, qui supportèrent à l'origine cette voûte, se subdivisèrent plus tard en huit nervures suivant une sorte de loi de complexité croissante, période d'épanouissement succédant à la période de formation. Chose curieuse ! On peut suivre très loin du centre de l'école, jusqu'en Berry, les nuances de cette évolution. Ce fait ne peut s'expliquer que par la continuité des rapports que nous savons avoir déjà existé entre les deux pays durant l'époque romane.

Les voûtes d'ogives de la cathédrale d'Angers sont célèbres à la fois par leur portée considérable et par leur ancienneté qui les rend, à peu d'années près, contemporaines de celles du déambulatoire de Saint-Denis. Leur précocité, leur perfection, l'importance du monument auquel elles furent adaptées, tout laisse supposer que leur influence n'a pas dû être minime. Si nous nous en tenons seulement à la région étudiée nous retrouvons en effet non seulement leur bombement caractéristique, caractère à la vérité trop général pour qu'on en tire argument, mais aussi, ce qui est plus important, le détail très particulier du profil de leurs ner-



Arch. photographiques.

FIG. 12. — ABSIDE DE L'ÉGLISE DES AIZ-D'ANGILLON.



vures, un bandeau décoré de fleurettes à quatre pétales dégagé par deux boudins, aussi bien en Touraine à Saint-Martin de Tours, et à Loches au porche de Saint-Ours, qu'en Berry à la nef de l'abbatiale de Déols, à la croisée du transept de l'église de Genouilly (Cher), et au chœur de la petite église de Saint-Loup (Loir-



Phot. J. Hubert.

FIG. 13. — DÉPART D'OGIVE A L'ABBATIALE DE DÉOLS.



Phot. Porchgrave d'Alters

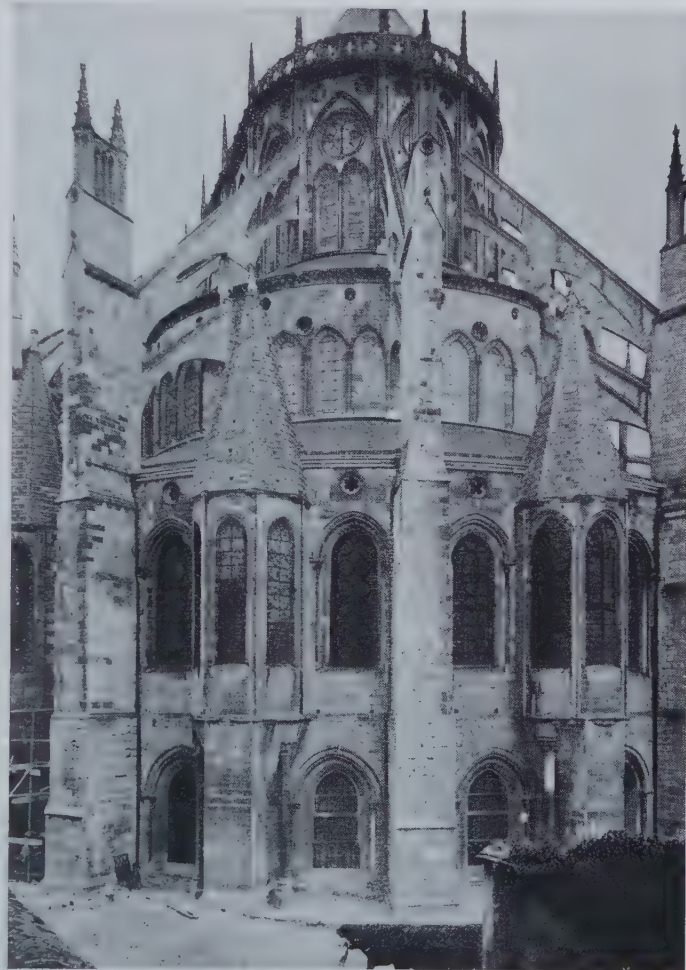
FIG. 14. — DÉPART D'OGIVE AU CARRÉ DU TRANSEPT DE L'ÉGLISE DE GENOUILLY.

et Cher). C'est aussi à la même trainée d'influences et à la même époque qu'il convient de rattacher la chapelle de l'abbaye de Massay, distante de Genouilly de quelques kilomètres seulement. Ce charmant petit édifice, très homogène, qui comprend une nef unique de deux travées voûtées d'ogives et terminée par un chœur semi-circulaire, doit remonter aux environs de 1160. Ses voûtes d'ogives très bombées sur le profil desquelles se détache, comme dans la nef de la cathédrale du Mans, un boudin accosté de deux tores, et les rubans plissés qui forment le fond de son décor ornemental paraissent bien la rendre également tributaire de la primitive école gothique de l'Anjou.



Le cheminement d'élection de ces influences jusqu'en Berry semble donc avoir été la vallée de la Loire et les vallées basses de l'Indre et du Cher. La même observation est valable pour la période ultérieure, car c'est dans la vallée du Cher et aux limites de la Sologne blésoise que le groupe le plus oriental d'églises gothiques de la période des voûtes à huit nervures a été identifié<sup>1</sup>. Parmi les églises couvertes de voûtes de ce type, celles de Villeherviers et de Mennetou-sur-Cher, cette dernière très voisine de celle de Genouilly, étaient comprises dans les limites de l'ancien diocèse de Bourges, celles de Romorantin, de Pruniers, de Noyers, de Seigy et de Châteauneuf (Loir-et-Cher) s'élevaient en bordure même de ces anciennes limites. Notons aussi que, dans l'église de Levroux (Indre), certains départs de nervures sont ornés de statuettes, comme dans l'église de Crouzille (Indre-et-Loire) et dans la salle des orgues de l'église de Saint-Aignan, mode purement angevin. Enfin, les voûtes sexpartites de l'église d'Aubigny (Cher), montées dans le sens de l'axe de la nef, disposition très rare, doivent être rapprochées de celles de l'église poitevine de Saint-Jouin-de-Marnes.

Les détails les plus caractéristiques du plan et de l'élévation de l'église Saint-Pierre-le-Guillard de Bourges sont étrangers au Berry. C'est en vain qu'on rechercherait en effet dans cette province, au XIII<sup>e</sup> siècle, en dehors de la cathédrale de Bourges, qui est, elle aussi, un édifice en quelque sorte importé, une église pour-



Phot. Barthe d'Annelet.

FIG. 15. — CHEVET DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES.

1. Dr Lesueur, *Les influences angevines sur les églises du Blésois et du Vendômois*, dans *Congrès archéologique d'Angers et Saumur* (1910), t. II, p. 247.

vue comme Saint-Pierre-le-Guillard d'un déambulatoire à chapelles rayonnantes. La disposition de la coursière du deuxième étage et la plantation d'une pile à l'entrée des chapelles rayonnantes apparaissent également comme des phénomènes isolés à pareille époque dans l'architecture religieuse du Berry.

Par contre, tous ces détails et quelques autres se retrouvent à des dates anté-



Phot. Burthe d'Annelet.

FIG. 16. — GALERIE DE CIRCULATION DE LA NEF DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE-LE-GUILLARD DE BOURGES.

rieures à celle de la construction de Saint-Pierre-le-Guillard, dans le domaine de l'école gothique bourguignonne et dans celui de l'école gothique de Champagne. Les plus anciens exemples de plantation de piles à l'entrée des chapelles rayonnantes s'observent dans les deux églises champenoises de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne et de Saint-Remy de Reims. Pareille disposition existe aussi à l'entrée de la chapelle d'axe de la cathédrale d'Auxerre.

Si l'un des plus anciens exemples bourguignons de l'élévation à deux étages avec coursière au niveau des fenêtres hautes paraît être fourni par le chœur de l'église de Saint-Seine-l'Abbaye (Côte-d'Or), le spécimen le plus voisin de Bourges de la même disposition est celui de l'église de Prémery au diocèse de Nevers, dont la cathédrale est d'ailleurs elle-même un modèle achevé d'art gothique bourguignon.



Il semble donc que les traditions bourguignonnes relevées en Berry à l'époque gothique procédaient du diocèse de Nevers, ainsi que paraît l'indiquer l'exemple de Prémery, précieux jalon sur le chemin de cette pénétration. N'en avait-il pas été de même d'ailleurs précédemment, à l'époque romane durant laquelle nous avons été amenés à constater le rayonnement de l'art de La Charité sur quelques églises du Berry oriental ?

Ces traditions devaient encore s'affirmer à la fin du <sup>xiv</sup>e siècle, précisément à la limite des diocèses de Bourges et de Nevers, au chœur de Saint-Satur, qui reproduit l'élévation essentielle des églises de Prémery et de Saint-Pierre-le-Guillard.

On a vu plus haut comment, et d'une manière analogue, l'empreinte de l'école gothique angevine avait recouvert en quelque sorte en Berry les traditions artistiques issues de l'école romane de l'Ouest.

Le prolongement en pleine période gothique et suivant le même axe général, de traînées d'influences déjà puissantes à l'époque romane, est la preuve tangible de la réalité des grands courants artistiques, qui ont marqué de leur empreinte particulière les églises berrichonnes du <sup>xii</sup>e et du <sup>xiii</sup>e siècles, sans réussir toutefois à les dépouiller de l'accent régional auquel elles doivent une réputation méritée.

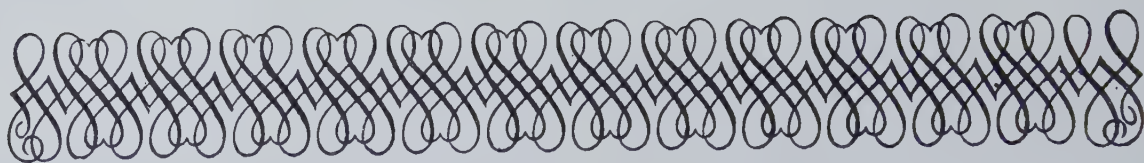
Jean VALLERY-RADOT.



Arch. phot.

FIG. 17. — CHAPITEAU DE LA ROTONDE DE NEUVY-SAINT-SÉPULCRE.





## HYPOTHÈSES

### SUR QUELQUES PEINTURES FLAMANDES

# A PROPOS DE BRUEGEL LE VIEUX<sup>1</sup>

**L**A *Chute d'Icare* cataloguée au Musée de Bruxelles sous le nom de Pieter Bruegel le Vieux (n° 800) est un tableau célèbre ; cette renommée se justifie pleinement : la page est de qualité, et l'on n'oublie plus cette vision du laboureur solitaire, achevant sa besogne au soleil couchant, tandis qu'un vaisseau de haut bord, voiles gonflées, gagne doucement le large, deviné à l'horizon, à l'extrémité de la rade qu'enserrent des montagnes rocheuses : il y a là un beau poème, issu à la fois de la terre, et des aventures antiques, de Virgile et de l'Odyssée.

Si nous reconnaissons pleinement la grandeur de conception et d'émotion propres à l'*Icare*, par contre nous sommes beaucoup plus réservés au sujet de l'attribution à Pieter Bruegel le Vieux. Nous avons dit ailleurs<sup>2</sup> quels doutes nous inspirait l'exécution de cette peinture ; nous ne pouvons donc que de très loin suivre M. Max J. Friedländer, malgré tout le respect et l'admiration que nous lui portons, lorsque dans son dernier livre sur Bruegel, il tend à comprendre l'*Icare* parmi les créations certaines du grand artiste. Une mollesse générale de dessin, particulièrement sensible dans les troncs d'arbre et le feuillage à gauche, une complication pittoresque dans le tracé des côtes, des fautes comme le laboureur sans épaisseur, le jeune berger dans une pose impossible, un cordage du navire enserrant entre ses deux brins une branche de l'un des buissons de la berge, nous faisaient supposer que nous avions devant nous l'œuvre d'un artiste, à la fraîche et vive imagination, plus jeune peut-être que Bruegel, ayant vécu en étroite communauté avec lui, et travaillant encore après la mort du maître. L'état du tableau cependant, évidemment très fatigué, nous incitait à la plus grande prudence dans le jugement que nous essayions de formuler ; le panneau ayant été transposé sur toile, cette opération et les retouches qui l'avaient suivie, pouvaient avoir fortement modifié le tableau primitif.

---

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1928, p. 65-76.

2. Bruegel, 1 vol. in-4°, 1930, Crès et Cie, p. 71-73.

Aujourd'hui vient brusquement d'apparaître une peinture très propre à renforcer nos doutes, et à confirmer nos hypothèses. C'est, croyons-nous, M. Max-J. Friedländer qui le premier signala dans son article du Panthéon de février 1931 *Neues von Peter Bruegel* (voir p. 53-58) qu'il avait vu dans une collection anversoise un paysage daté de 1557, et qui pouvait, à son avis, se joindre vraisemblablement au catalogue du Vieux Bruegel. Grâce à l'amabilité de l'avisé et fin collectionneur M. Stuyck del Bruyere qui eut le rare mérite de découvrir et d'apprécier immédiatement ce remarquable panneau, nous avons pu examiner la peinture indiquée par M. Friedländer<sup>1</sup>. C'est un splendide tableau, peint sur chêne (H. 0 m. 74, l. 1 m. 02) et représentant l'estuaire d'une large rivière, coulant au pied de hautes montagnes à droite : au premier plan un champ et un chemin ; à gauche un homme paraissant semer, et plus à gauche encore un bouquet de bois, devant un groupe de chaumières : le panneau est signé et daté : BRUEGHEL 1557 ; il a souffert de nettoyages trop radicaux et peut-être de repeints.

A première vue, cette intéressante peinture rappelle la *Chute d'Icare* du Musée de Bruxelles, et c'est à elle qu'immédiatement l'on pense devant cette page de lumière et d'étendue. Un examen plus approfondi confirme encore l'impression, et nous croyons, jusqu'à preuve du contraire, que les deux tableaux sont de la même main, et qu'ils se suivent même d'assez près dans l'œuvre de leur auteur. Si l'on veut en effet considérer d'abord la conception générale et la composition, on voit combien elles sont proches l'une de l'autre. Même ordonnance en diagonale, même étendue d'eau en contre-bas des terrains au premier plan. Des deux côtés, on trouve ces chaînes de montagnes grisâtres qui bordent la côte, et surtout les languettes de terre, les îles très basses qui semblent flotter à la surface de la rivière et du golfe ; on relève aussi ce sentiment intense de la lumière, ce traitement large du ciel, cette absence dans le dessin des côtes ou des montagnes des lignes nettes, simplifiées, si caractéristiques dans les œuvres de Bruegel.

Si maintenant, nous passons aux détails, signalons combien les plages de sable au bas des rochers sont semblables dans les deux panneaux, et combien leur valeur et leur rôle dans l'ensemble de la page sont de près comparables. Les terrains du premier plan au centre, sont aussi indiqués par un procédé analogue, avec leurs lignes sinueuses qui les découpent en tranches. Les coups de lumière sur le pignon des deux chaumières, sur le pré devant l'église trouvent aussi leurs pendants dans l'*Icare*. Enfin les arbres et le feuillage sont pour ainsi dire calqués dans les deux peintures, et c'est peut-être ici que se voit le mieux l'étroite parenté des deux œuvres : nous noterons comme tout à l'heure le dessin mou des troncs, tout le

---

1. Nous tenons à remercier ici M. le docteur Ludwig Burchard toujours si bien renseigné sur l'Art flamand et qui a bien voulu nous indiquer le nom de M. Stuyck del Bruyère, l'aimable et accueillant collectionneur anversoïs.





Phot. L'Epi, Bruxelles.

FIG. 1. — ESTUAIRE. (Collection F. Stuyck del Brucy, à Anvers.)

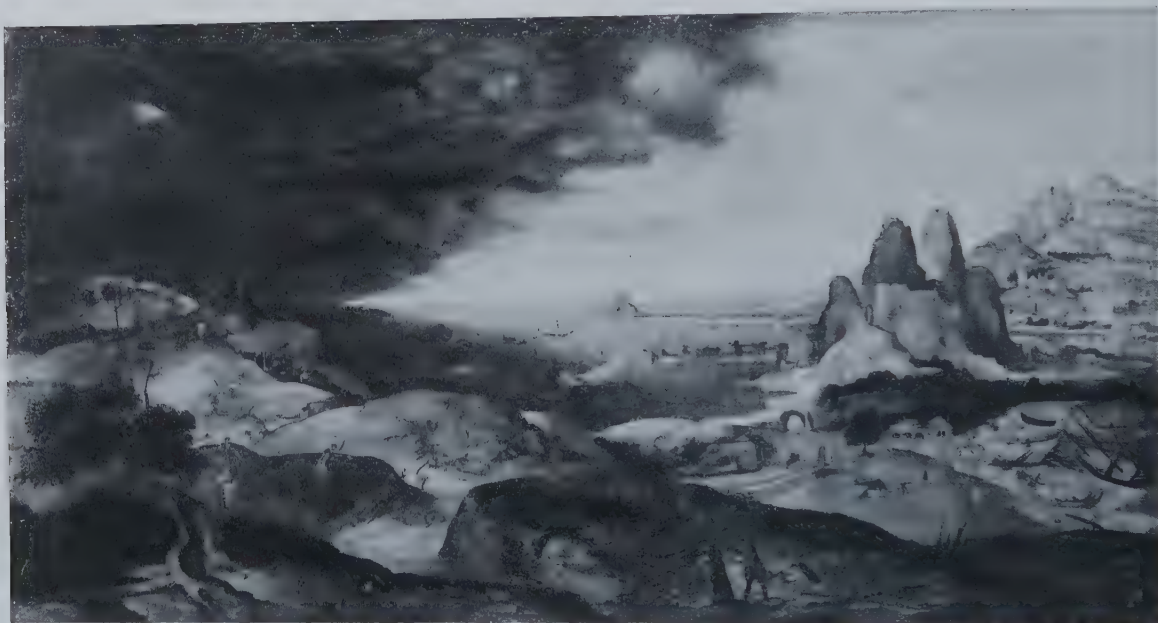




Phot. Bulloz.

FIG. 2. — CHUTE D'ICARE. (*Musée de Bruxelles.*)

réseau des branches mal charpenté, la façon superficielle d'indiquer les sous-bois avec une buée vaporeuse hâtivement répandue. Le paysan lui-même rappelle, bien qu'en petites dimensions, le laboureur de *l'Icare*. Les formes des montagnes et des rochers se retrouvent des deux côtés. Aux arrière-plans les constructions des villes, les petits arbres en forme de boules, qui se serrent près des murailles ou parsèment les îles, paraissent copiés les uns sur les autres dans *l'Estuaire* et dans *l'Icare*.



Phot. l'Épi, Bruxelles.

FIG. 3. — PAYSAGE AVEC ÉPISODES DE LA VIE DE SAINTE CATHERINE.  
(Collection du Dr. Benedict, à Berlin.)

Si nos suggestions sont admises, il s'en suivrait que nous connaissons maintenant, de l'auteur de *l'Icare*, un second panneau très voisin du premier<sup>1</sup> ; dès lors il deviendrait plus difficile encore de vouloir identifier cet auteur avec Bruegel le Vieux : on pourrait peut-être attribuer aux vicissitudes subies par la peinture une partie des faiblesses de *l'Icare*, mais voici que dans *l'Estuaire* se retrouvent à la fois, et les mêmes étonnantes beautés de conception, et les mêmes mollesses d'exécution. Comment ne pas conclure que nous avons là une personnalité voisine, mais distincte de celle de Bruegel ? Sinon il faudrait imaginer que le grand artiste à la fin de sa vie, a connu une période de déclin, tout au moins dans la technique ; mais nous avons la *Pie sur le Gibet* de Darmstadt, le *Dénicheur* de

1. Nous connaissons une réplique du tableau de M. Stuyck del Bruyere : le n° 1964 du Prado, non exposé en 1929. — La réplique du reste est inférieure à l'original.



Vienne, les *Mendiants* du Louvre, qui tous sont datés de 1568, l'année qui précède la mort, et tous montrent le dessin le plus ferme, le pinceau le plus subtil qui se puisse imaginer.

Resterait l'hypothèse que l'*Icare* et l'*Estuaire* sont des œuvres de jeunesse de Bruegel, et que la date et la signature du nouveau tableau sont exacts (1557). Sans être *a priori* impossible, la supposition se heurte à deux très grosses objec-



Phot. Anderson.

FIG. 4. — VUE DU PORT DE NAPLES. (Galerie Doria, Rome.)

tions. D'abord il est difficile de penser que l'*Icare* et l'*Estuaire* dont la conception paraît dénoter la maturité, sont dus à un jeune homme. M. Max Friedländer, dans son livre sur Bruegel, place l'œuvre à l'extrême fin de la carrière ; ensuite nous ne voyons plus comment s'expliquerait dans ce cas l'évolution du talent chez Bruegel : ce développement est logique si l'on commence avec les *Proverbes* Mayer van den Bergh (1558), le *Combat de Carême et de Carnaval* (1559), les *Jeux d'enfants* (1560), pour finir par les œuvres de 1568 qui chantent la conquête de la lumière et de l'atmosphère ; mais si l'on veut au contraire placer au début l'*Icare* et l'*Estuaire*, qui par leur coloris nuancé et subtil procèdent directement des productions de la dernière année, alors nous avouons ne plus rien comprendre à la carrière de Bruegel, ainsi jalonnée contre toute logique.

Seconde objection, les imperfections de tracé signalées dans l'*Icare* et dans l'*Estuaire*, ce manque d'accent, de simplicité dans la ligne, comment l'expliquer



chez le jeune homme qui a signé ces dessins hors pair de 1552 et de 1553, le *Tour-nant de rivière* du Louvre, la *Ripa Grande* de Chatsworth.

Nous préférons donc supposer que les deux remarquables créations qui nous occupent ont été faites sous l'influence des œuvres tardives de Bruegel, par quelque artiste de grand talent, plus jeune que le Maître et qui aurait travaillé à ses côtés. Nous ne nous arrêterons ni à la signature ni à la date ; d'abord la forme *Brueghel* avec un *h* est anormale pour les panneaux, et il faudrait s'assurer que l'inscription est bien contemporaine de la peinture ; puis il nous semble que beaucoup de tableaux faits dans l'entourage de Bruegel ont été, par leurs auteurs, signés et datés de façon fantaisiste pour aider à la vente.

Quel serait ce peintre inconnu auquel nous devrions l'*Icare* et l'*Estuaire* ? Nous le verrions comme un Valckenborgh supérieur, et c'est à lui peut-être qu'il conviendrait d'attribuer aussi les deux jolis panneaux exposés l'un en face de l'autre à Anvers en 1930 (Exposition de l'Art Flamand) : *Le Port de Naples* du palais Doria à Rome (Exposition d'Anvers n° 49) et le *Paysage avec épisodes de la vie de sainte Catherine* (Exposition d'Anvers n° 53). Mais ceci est une autre hypothèse qui mériterait d'être traitée à part.

Ce que nous avons essayé de prouver dans cette note, c'est que nous avons désormais un second tableau identique comme facture à *la Chute d'Icare*, et que la découverte de ce panneau rendait plus difficile encore l'incorporation de cette *Chute d'Icare* au catalogue du Vieux Bruegel. Le talent de ce Maître est si haut, si fort et si net qu'il ne permet l'adjonction d'aucune œuvre, si belle fût-elle, qui ne rendrait pas le même son d'impeccable et large qualité.

Édouard MICHEL.





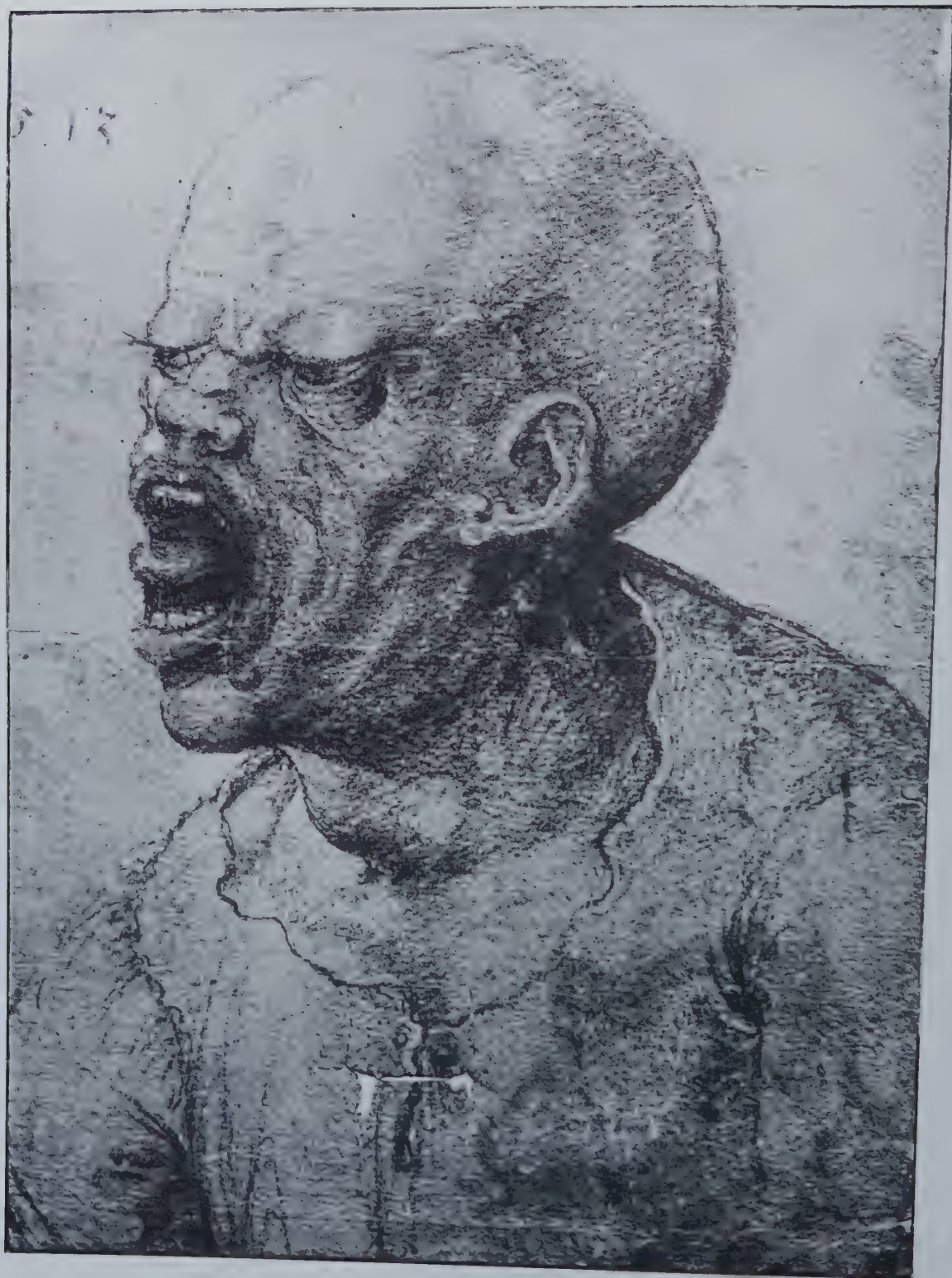
## UN DESSIN DE WOLF HUBER AU MUSÉE DU LOUVRE

LE Cabinet des dessins du Louvre conserve un dessin représentant un homme grimaçant, qui est classé sous le titre « École de Grünewald », et qui jadis était attribué à celle de Léonard de Vinci. Cette dernière attribution ne mérite pas d'être discutée. H. A. Schmid, dans son ouvrage sur *Die Gemälde und Zeichnungen des Matthias Grünewald* (Strasbourg, 1911, p. 269), cite ce dessin comme étant « probablement » de Grünewald ; par sa qualité il s'écarte trop, en effet, de la manière du maître lui-même pour pouvoir lui être attribué en propre. En voici la description.

Tête d'homme grimaçant. — Pierre noire et rouge rehaussée de blanc, sur papier brunâtre, taché et légèrement restauré. 220 sur 161 mm. On y relève, en bistre, l'inscription : 1513.

Tous les connaisseurs familiarisés avec l'art allemand primitif se rendront compte que ce dessin appartient au vaste groupe d'études d'après nature, de cette facture expressionniste qui est celle des artistes allemands, peintres et sculpteurs, travaillant à cette époque. Les ouvrages qui présentent le plus d'analogie avec ce dessin sont les types d'hommes peints par Wolf Huber. Nous avons conservé mainte étude d'après nature pour des têtes de ce genre, qui s'en rapprochent de fort près. Martin Weinberger les a rassemblées dans sa monographie de Wolf Huber (*Deutsche Meister*, Inselverlag, Leipzig, 1930, fig. 67 à 73). Ces études se trouvent à Bâle, Berlin, Dresde, Erlangen, Londres, Munich, et toutes, sauf celles de Dresde, sont datées de 1522.

La date qui figure sur notre dessin ne me semble pas avoir été inscrite par Wolf Huber, ainsi qu'en témoigne la comparaison qu'on en peut faire avec la date autographe d'un paysage de 1513 (Weinberger, fig. 18). Nous connaissons deux dessins de Huber de 1513, le paysage que je viens de citer, et le *Saint Christophe* de Bâle (Weinberger, fig. 26), mais ils sont traités d'une manière différente, avec



WOLF HUBER. TÊTE D'HOMME GRIMAÇANT. Dessin (*Musée du Louvre*).



plus de sensibilité et d'incertitude, et ne présentent pas de rapport avec le dessin en question. Les dessins de têtes de la date la plus éloignée qui puissent lui être comparés sont celui de la tête d'un jeune homme de la Guild Hall Library, à Londres (Weinberger, fig. 41), et l'esquisse de la tête d'enfant de l'Épitaphe d'Endl, à Passau, conservée à Paris (Weinberger, fig. 44), tous deux de 1517. On y retrouve la même manière à ses débuts, pierre noire et rouge avec un modelé indiqué en blanc, mais sans le même raffinement. Le réalisme de Huber apparaît tout à fait en lumière si l'on compare notre dessin avec un autre analogue de Grünewald (M. Friedlaender, *Die Zeichnungen des Matthias Grünewald*, fig. 30). Huber dessine à traits appuyés les contours du crâne, et les modèle comme une sculpture. Il semble que l'on entende réellement l'homme crier. Chez Grünewald, les traits en eux-mêmes ne possèdent pas de valeur indépendante, ils sont combinés de façon à donner l'impression de la peinture ; on peut qualifier son dessin de « pictural ».

Cherchons à fixer la date probable de notre dessin. Il doit être postérieur aux études de têtes que nous venons de citer, c'est-à-dire qu'il se place après 1517. Toutefois, il présente bien des affinités avec la peinture de Vienne, l'*Érection de la Croix* (Weinberger, 130, 135), que Weinberger date des environs de 1523. Peut-être se réfère-t-il à une composition analogue, une autre scène de la vie du Christ, telle que la *Flagellation* ou le *Christ bafoué*. Il ne saurait être postérieur, car ces dernières peintures, la *Flagellation* et le *Couronnement d'épines* de l'abbaye de Saint-Florian (Haute-Autriche) (Weinberger, fig. 120, 121), ne sont pas aussi réalistes, mais traitées d'une manière beaucoup plus abstraite et spiritualisée.

Anna SPITZMÜLLER.





## LES COMPAGNES DE DIANE



Phot. Bulloz.

FIG. 1. — DIANE DE VERSAILLES. (Musée du Louvre)

Le cycle des *Compagnes de Diane* est le premier des grands ensembles de statues commandés au XVIII<sup>e</sup> siècle par la Direction des bâtiments du Roi. Destinées dans le principe à la décoration des bosquets de Marly, ces statues de Nymphes chasseresses ou, comme on disait à cette époque, de *Chasseuses*, appartiennent en effet à la fin du règne de Louis XIV et à la Régence : elles ont été presque toutes exécutées entre 1690 et 1724.

Les deux autres suites qui, après l'achèvement des travaux de Versailles, ont occupé toute une génération de sculpteurs, sont d'une date sensiblement postérieure. Les statues en marbre du dôme des Invalides, qui ne faisaient, il est vrai, que répéter avec quelques variantes des statues plus anciennes en plâtre, ont été commandées au milieu du règne de Louis XV. Quant au cycle patriotique des *Grands hommes de la France*, on sait qu'il est dû à l'initiative

du comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi Louis XVI : la commande était encore en cours lorsqu'éclata la Révolution.

Il est difficile de comparer ces trois cycles dont le caractère est entièrement différent. Tandis que les statues de saints et de saintes dressées sur les autels du Dôme des Invalides représentent le principal effort de la sculpture religieuse dans le siècle de Voltaire et que les statues-portraits de grands hommes rentrent

dans un genre qu'on pourrait appeler la sculpture iconique rétrospective, les *Compagnes de Diane* sont des statues mythologiques. Autre différence non moins importante : les saints et les grands hommes étaient destinés à orner l'intérieur d'une église et d'un palais, en l'espèce la chapelle des Invalides et la Grande Galerie du Louvre ; les Nymphes de Diane sont au contraire essentiellement des statues de plein air, des statues de jardins, conçues pour animer de leurs vives silhouettes d'une blancheur marmoréenne les rigides alignements de verdure d'un parc à la française.

Si l'on se place au point de vue de l'évolution de la sculpture française, il semble hors de doute que de ces trois thèmes plastiques, c'est celui des *Compagnes de Diane* qui a exercé l'influence la plus profonde et la plus décisive sur les destinées de notre École. La sculpture religieuse manque au XVIII<sup>e</sup> siècle de cet élan de foi mystique ou populaire qui a suscité les chefs-d'œuvre du moyen âge et le culte des grands hommes que les philosophes instituent en remplacement du culte des saints a l'inconvénient de proposer aux sculpteurs, qui ont besoin de la présence réelle des modèles, des portraits rétrospectifs qui ont la froideur inhérente à toute reconstitution. Malgré leur extrême habileté, ni Pajou, ni Caffieri, ni Clodion, ni Houdon lui-même dans sa statue de *Tourville* n'ont su triompher de cet écueil et leurs statues de grands hommes sont loin d'être leurs œuvres maîtresses. Le chef-d'œuvre du genre est le *Voltaire* de la Comédie-Française : seulement, c'est la statue d'un vivant que l'artiste a vu de ses yeux et elle ne fait pas partie de la commande officielle des Bâtiments du Roi.

Somme toute ni les saints qui ornaient avant la Révolution le Dôme des Invalides ni les grands hommes aujourd'hui dispersés qui devaient monter la garde le long de la Grande Galerie du Museum rêvé par d'Angiviller n'introduisent dans la sculpture française un ferment nouveau. Au contraire l'essaim bondissant des *Compagnes de Diane* annonce allégrement un nouvel idéal. Une des caractéristiques essentielles de la sculpture « baroque » de Robert Le Lorrain, de Guillaume Coustou, de Jean-Baptiste Lemoyne, est la recherche du mouvement ou, pour employer la phraséologie en faveur chez les esthéticiens, le remplacement des valeurs statiques par des valeurs dynamiques. Or cet idéal nouveau qui triomphe avec le haut-relief des *Chevaux du Soleil* où les Chevaux cabrés de l'Abreuvoir de Marly se manifeste pour la première fois dans le cycle des *Compagnes de Diane* auquel ont participé les meilleurs sculpteurs de la fin du règne de Louis XIV. De là l'importance capitale de cet ensemble de statues qui, en proposant à toute une équipe de sculpteurs le thème de la course ou de la marche rapide, a imprimé à toute la sculpture française de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle une cadence et un rythme plus vifs.

C'est à Marc Furcy-Raynaud, qui a si bien exploré le fonds de la Maison du Roi, aux Archives Nationales, enlevé à l'érudition par une mort prématurée, que revient le mérite d'avoir débrouillé le premier dès 1909 l'histoire de cette



commande. Mais il s'est borné à produire des textes et des documents : il n'en a



Phot. A. Chevojon.

FIG. 2. — GUILLAUME COUSTOU. COMPAGNE DE DIANE.  
(Coll. Maurice de Rothschild, Paris.)

pas montré l'importance ni les conséquences. Au surplus, même dans l'édition posthume, soigneusement révisée par M. Brière, de son précieux *Inventaire des sculptures du XVIII<sup>e</sup> siècle exécutées pour la Direction des Bâtiments du Roi*, persistent des lacunes et aussi de menues erreurs qu'il convient de combler ou de rectifier.

La question mérite donc d'être reprise avec plus d'ampleur et de méthode et je voudrais m'efforcer d'y apporter une contribution en examinant successivement ce que nous apprennent les textes, les documents graphiques, puis en complétant la liste qui a été dressée des statues subsistantes.

\* \* \*

Avant de passer à l'examen de ces trois points, il est nécessaire de préciser la source de ce cycle des *Compagnes de Diane*, appelé à jouer un rôle si décisif pour l'orientation de la sculpture française.

Toutes ces statues dérivent d'un des plus célèbres antiques apportés d'Italie en France à la Renaissance, sous le règne de François I<sup>er</sup> : la Diane chasserresse ou Diane à la biche, plus connue sous le

nom de *Diane de Versailles* parce qu'après avoir été placée successivement au château de Meudon, au palais de Fontainebleau et dans la Salle des Antiques du Louvre, elle fut exposée sous Louis XIV dans la Grande Galerie du château de Versailles. Bien qu'elle fasse partie depuis 1798 des collections du musée du Louvre, elle a conservé le nom sous lequel elle était désignée au XVII<sup>e</sup> siècle.

Cette admirable statue de Diane chasseresse, sœur de l'*Apollon du Belvédère*, est attribuée par certains archéologues à Leocharès qui travailla avec Scopas au Mausolée d'Halicarnasse, par les autres à l'École de Praxitèle. Quoi qu'il en soit, c'est une des créations les plus gracieuses de la plastique grecque. Vêtue d'une courte tunique qui laisse les jambes nues, tirant de la main droite une flèche de son carquois tandis que de la main gauche elle tient son arc dont il ne subsiste plus qu'un fragment, la déesse rivalise de légèreté avec la biche qui bondit à ses côtés.

Sa popularité est prouvée non seulement par la gravure de B. Audran dans les *Merveilles parlantes de Versailles* publiées par Monicart et par de nombreuses copies, mais encore par les libres interprétations de deux des plus grands sculpteurs du siècle de



FIG. 3. — CAYOT, COMPAGNE DE DIANE.  
(Coll. Robert de Rothschild, Château de Lavoisine.)



Louis XIV. Desjardins s'en est inspiré dans son allégorie du *Soir* qui décore le parc de Versailles, Coysevox dans sa célèbre statue de la *Duchesse de Bourgogne en Diane* (1710) qui

n'est autre chose qu'une transposition dans le genre du portrait mythologique de la Diane de Versailles.

L'idée devait donc germer tout naturellement, pour décorer un rendez-vous de chasse tel que Marly ou La Muette, de reproduire cette figure de Diane en l'entourant d'un cortège de Nymphes. De là cette commande des *Compagnes de Diane* représentées avec divers attributs : un arc et un carquois, un filet ou toile de chasse, un cor, un lévrier tenu en laisse, mais toujours en mouvement. Ce motif est codifié dans les dictionnaires iconologiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. « On les représente ordinairement en chasseuses, stipule le sculpteur Boudard<sup>1</sup>, en tunique courte avec les bras et les jambes nues, un carquois sur le dos et un arc à la main accompagnées de lévriers ou chiens courants. »

# I

Que nous apprennent les textes sur ce cycle de statues commandées pour embellir les bosquets de Marly, mais



FIG. 4. — J. L. LEMOYNE. COMPAGNE DE DIANE.  
(Coll. Widener, Philadelphie.)

1. J.-B. Boudard, *Iconologie française et italienne*, Parme, 1759.



dont plusieurs furent affectées par la suite au jardin des Tuileries et au château de La Muette ? Nous sommes renseignés par trois documents principaux : les *Comptes des Bâtiments du Roi*<sup>1</sup>, l'*Inventaire général des sculptures des Maisons royales en 1723*<sup>2</sup>, l'*Inventaire des tableaux et des sculptures du Château de La Muette* fait en 1746 par le sieur Bailly, garde des tableaux de Sa Majesté, par ordre de M. de Tournehem, directeur général des Bâtiments du Roi<sup>3</sup>.

A ces pièces officielles s'ajoutent les indications contenues dans les guides de Paris et de Versailles rédigés par Dezallier d'Argenville, Piganiol de la Force, Thiéry et dans le *Dictionnaire des artistes* de l'abbé de Fontenai.

En groupant tous ces renseignements, nous obtenons le tableau suivant. Pour plus de clarté, je classerai les statues, à l'exemple de Furcy-Raynaud, dans l'ordre alphabétique des artistes.

*Claude-Augustin Cayot* (1667-1722). — Une Chasseuse représentant une Compagne de Diane dans l'atti-

1. Publiés par Jules Guiffrey.

2. Publié par H. Jouin dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France*. Paris, *Monuments civils*, t. IV, 1904.

3. Publié dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. VIII, 1892, et par le comte de Franqueville dans *Le Château de la Muette*. Paris, 1915.



FIG. 5. — SIMON MAZIÈRE. COMPAGNE DE DIANE.  
(A. M. Stettiner Paris.)

tude courante avec attributs (1718). L'Inventaire des sculptures des Maisons royales, d'après lequel cette statue se trouvait en 1723 au jardin des



Phot. Bulloz.

FIG. 6. — COYSEVOX. LA DUCHESSE DE BOURGOGNE EN DIANE.  
(Musée du Louvre.)

Tuileries complète cette désignation sommaire. La Chasse-resse qui portait son carquois sur le dos tenait de la main droite son arc et de la gauche les cordons d'un lévrier. Cette indication est confirmée en 1776 par l'abbé de Fontenai<sup>1</sup>.

En 1722, Cayot exécuta le modèle d'une seconde Compagne de Diane que sa mort, survenue la même année, l'empêcha d'exécuter en marbre.

Guillaume I<sup>er</sup> Coustou (1677-1746). — Une Compagne de Diane ayant un cornet à la main et un chien à côté d'elle. Les Comptes des Bâtiments nous apprennent que cet ouvrage avait été commencé sur les ordres de M. de Villacerf par le sieur Hulot, sculpteur, qui se retira dans les pays étrangers et reçut en 1699 avant de partir un acompte de 900 livres. Ici nous devons rectifier une erreur de Furcy-Raynaud<sup>2</sup> qui croit qu'il s'agit de Nicolas Hulot, d'autant plus que cette erreur a été répétée par Stanislas Lami dans son *Dictionnaire des sculpteurs*<sup>3</sup> et qu'elle risque ainsi de s'accréditer. Le sculpteur

en question est Guillaume Hulot, frère de Nicolas, qui émigra effectivement au

1. *Dictionnaire des artistes*, 1776, t. I, p. 341.

2. *Inventaire*, p. 86, en note.

3. *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française sous le règne de Louis XIV*, p. 246.



début du XVIII<sup>e</sup> siècle à Berlin où il décora la façade de l'Arsenal (Zeughaus). Il était beau-frère de Guillaume Coustou dont il avait épousé en 1685 la sœur Élisabeth, et c'est sans doute ce qui explique que le nouveau Contrôleur des Bâtiments Orry passa la commande à cet artiste qui accepta de terminer la statue laissée inachevée par son beau-frère.

A vrai dire, s'il faut en croire un mémoire signé par Gabriel en 1744, presque tout restait à faire. Le modèle de la figure avait été égaré et le marbre n'était qu'ébauché. Coustou y travailla « l'espace de deux années et demie en différents temps » : de sorte que cette statue doit être considérée comme son œuvre propre.

Furcy-Raynaud avait supposé que cette statue était celle donnée en 1762 par Louis XV au marquis de Marigny. Mais si l'on se reporte au catalogue de la vente où une Nymphé de Diane figure sous le n<sup>o</sup> 199, on constate que la description s'applique plutôt à la statue de Magnier qu'à celle de Coustou. Cette erreur est rectifiée dans les Additions et Corrections de l'Inventaire (p. 458).

Observons en passant que la nymphe de Diane de Nicolas Coustou qui décore le jardin des Tuileries ne rentre pas dans la série que nous étudions, car elle est représentée assise.

*Jean Dedieu* ou *de Dieu* (1646-1727). — Ce sculpteur arlésien, qui fut chargé de ramener à Versailles la *Vénus d'Arles*, exécuta vers 1710 une Compagne de Diane pour le parc de Marly.



Phot. Giraudon.

FIG. 7. — RENÉ FRÉMIN, DIANE.  
(Musée du Louvre.)



*Delapierre* (Pierre Mellerot dit). — Cet élève et praticien de Girardon sculpta à la même époque une Nymphé de Diane pour Marly ; mais elle n'est pas mention-

née dans les inventaires et nous n'en connaissons l'existence que par un dessin sur lequel nous reviendrons plus loin.

*Anselme Flamen* (1647-1717). — Les Comptes des Bâtiments mentionnent deux statues de cet artiste rentrant dans la série que nous étudions. La première, intitulée *Une Nymphé de la suite de Diane*, décorait le Bosquet des Dômes dans le parc de Versailles ; elle était terminée en 1688, car on la reconnaît dans un tableau de Cotellet qui date de cette année. La seconde, appelée *Calisto, compagne de Diane*, fut placée en 1696 dans le parc de Marly. Les Comptes mentionnent en effet le paiement au nommé Flamand d'une figure de marbre représentant Caliston (*sic*), compagne de Diane, faite et posée à cette date dans le jardin du château de Marly.

Une troisième Compagne de Diane se trouvait à La Muette. Elle est ainsi décrite dans l'Inventaire de 1746 : « Une Compagne de Diane posant sur la jambe droite, à côté de laquelle est un tronc



Phot. Arch. phot.

FIG. 8. — FLAMEN, DIANE (Versailles).

d'arbre sur lequel est une partie du filet ou toile de chasse lequel posant derrière elle tient à ses deux mains, par M. Flamand. »

*René Frémin* (1672-1744). — Compagne de Diane exécutée pour Marly en 1717.

*Jean-Louis Lemoyne* (1665-1755). — D'après les Comptes des Bâtiments,

une première statue de ce type avait été commandée à l'artiste en 1710 pour les jardins de Marly<sup>1</sup>. L'état des paiements de 1724 en mentionne une seconde qui n'était peut-être que la répétition de la première. Il y est fait mention d'une « Compagne de Diane avec un chien et autres attributs », estimée 6.900 livres, modérée à 3.600 livres dont le parfait paiement fut effectué le 15 juin 1726.

Du parc de Marly cette statue fut transportée dans les parterres de La Muette. On lit en effet dans l'Inventaire de 1746 : « Figure représentant une Compagne de Diane posée sur la jambe gauche ; à ses pieds un chien qu'elle tient par la laisse et de la main droite un javelot. Par M. Lemoine. » Il y est dit que cette statue faisait pendant à une Nymphé de Poirier et ce renseignement est confirmé par Dezallier d'Argenville dans son *Voyage pittoresque des environs de Paris*<sup>2</sup>. « Les deux statues de marbre placées contre les palissades du parterre sont une *Chasserresse* qui essaye une flèche par Poirier et *Diane* par Lemoyne. » Notons en passant que cette appellation erronée de Diane a fait fortune et qu'elle est reproduite aussi bien dans le catalogue de la vente Rodolphe Kann que dans le *Dictionnaire des sculpteurs* de Lami. En réalité cette



FIG. 9. — J.-B. POULTIER. COMPAGNE DE DIANE. (Bolbec, Seine-Inf.)  
Phot. Arch. phot.

1. Louis Réau, *Les Lemoyne* (collection L'Art français). Paris, 1927.

2. P. 15.



statue ne représente pas la déesse Diane qui aurait un croissant de lune dans les cheveux, mais une de ses compagnes, ainsi qu'en font foi les Comptes et les Inventaires.

*Pierre Lepautre* (1660-1744). — La Compagne de Diane, exécutée vers 1712 pour Marly émigra, comme celle de J.-L. Lemoyne, dans les jardins de La Muette. L'Inventaire de 1746 la décrit ainsi : « Compagne de Diane posant sur la jambe droite, laquelle est nue, à côté de laquelle est un tronc d'arbre avec feuilles de chêne et du lierre qui circule dessus ; sur le bras droit, de la main duquel elle tient un morceau de chasse, se repose un oiseau et la main gauche est en action de montrer. Par M. Le Pautre. »

*Philippe Magnier* (1647-1715). — Les Comptes des Bâtiments mentionnent à la date de 1718, c'est-à-dire postérieurement à la mort de Magnier, la livraison d'une Compagne de Diane en marbre dont le parfait paiement fut fait contre les mains de sa veuve le 12 août 1719.

Cette statue fut placée à La Muette où elle est ainsi décrite dans l'Inventaire de 1746 : « Figure en pied représentant une Compagne de Diane posant sur la jambe gauche, à côté de laquelle est un tronc d'arbre, tenant à la main droite un cor de chasse et de la gauche un arc, ayant un carquois sur le dos. »

*François-Benoît Massou*. — Furcy-Raynaud parle de Benoît Massou<sup>1</sup>. C'est une erreur évidente, cet artiste étant mort en 1684, avant la commande des premières Compagnes de Diane. Il ne peut être question ici que de son fils François-Benoît qui mourut en 1728 après avoir travaillé à Rome de 1699 à 1702.

Sa statue, posée à La Muette comme les précédentes, est décrite dans l'Inventaire : « Compagne de Diane posant sur la jambe gauche, appuyée sur un tronc d'arbre, un carquois derrière le dos, en action de vouloir tirer de l'arc. »

*Simon Mazière* (1649-1720). — Livrée en 1716, la statue de cet artiste fut d'abord placée à Marly, puis transportée avant 1723 au jardin des Tuileries.

*Claude Poirier* (1656-1729). — Ce sculpteur exécuta deux statues de la suite des Compagnes de Diane qui passèrent, comme celle de Mazière, de Marly au jardin des Tuileries où elles sont mentionnées dans l'Inventaire de 1723.

Plus tard l'une de ces statues fut transférée dans les jardins de La Muette. Elle est en effet signalée dans l'Inventaire de 1746 qui la décrit ainsi : « Compagne de Diane posant sur la jambe gauche qui est nue, derrière laquelle est un tronc d'arbre avec feuilles de chêne ; de la main droite elle tient deux flèches qu'elle regarde en action d'en éprouver la pointe avec le doigt et de l'autre elle tient un arc. » Comme nous l'avons déjà noté, cette statue faisait pendant à celle de J.-L. Lemoyne.

*Jean-Baptiste Poultier* (1653-1719). — Statue livrée en 1714 et posée à Marly sur un piédestal de marbre commandé à Jean Hardy en 1726.

*Jean-Baptiste Théodon* (1646-1713). — Dans la Liste des sculptures faites

1. *Inventaire*, p. 391.





GUILLAUME COUSTOU

COMPAGNE DE DIANE

Collection de M. le baron Maurice de Rothschild



pour le Roi, on relève à la date de 1718 : « Une figure représentant une Compagne de Diane en train de décocher une flèche. » Le parfait paiement de 3.600 livres eut lieu le 12 août 1719.

Cette statue clôt la liste des Compagnes de Diane, telle qu'elle nous est donnée par les documents écrits. On constate qu'au total 14 sculpteurs ont collaboré à ce cycle qui comprend bien plus de 14 statues puisque Cayot, Poirier et Lemoyne en ont exécuté deux et Flamen à lui seul au moins trois. Ainsi, en nous en tenant aux œuvres certifiées par les textes, nous arriverions à un total de 19 statues appartenant à ce cycle.

## II

Avons-nous des documents graphiques qui nous permettent de pousser plus loin notre enquête et de nous représenter d'une façon concrète ce prodigieux ensemble de statues de jardins, variant près de vingt fois le même thème plastique ?

Furcy-Raynaud a déjà connu et utilisé le précieux recueil Fb 26 du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale qui contient des dessins de la plupart des statues que nous avons dénombrées. Ce recueil qui provient de la Direction des Bâtiments fait partie du fonds du premier architecte Robert de Cotte. Il est intitulé assez inexactement : *Statues, thermes et bustes de Versailles*. On y trouve en réalité des statues placées dans différentes maisons royales, notamment à Marly. On a supposé que les dessins des Compagnes de Diane étaient les projets présentés par les sculpteurs au premier architecte : ce qui donne quelque vraisemblance à cette hypothèse, c'est que ces dessins très disparates, exécutés les uns à la pierre noire, les autres à la sanguine, à la plume ou au lavis de sépia sont manifestement de différentes mains.

L'intérêt de ces documents graphiques est considérable, soit qu'ils confirment et précisent les données fournies par les textes, soit qu'ils évoquent à nos yeux des statues dont nous ne possédons aucune description ni dans les Comptes ni dans les Inventaires.

Pour prendre quelques exemples, c'est grâce à ce recueil de dessins que nous pouvons nous représenter exactement la statue de Dedieu, qui était accompagnée d'un chien tenant dans sa gueule un oiseau. Nous ne saurions rien également sans cet album de la Nymphe de Delapierre qui avait un faucon posé sur la main gauche et tenait en laisse de la main droite un chien gambadant. A propos de cette dernière statue, il est singulier que Furcy-Raynaud, qui mentionne en note le dessin <sup>1</sup>, avoue n'avoir pu l'identifier : car le nom de l'auteur y est inscrit en toutes lettres. Peut-être ignorait-il le nom de ce sculpteur, à la vérité assez obscur, et

1. *Inventaire*, p. 387.



l'aura-t-il cherché vainement dans le *Dictionnaire des sculpteurs* de Lami où il est enregistré sous le nom de La Pierre au lieu de Delapierre. Je ne puis guère



FIG. 10. — GUILLAUME COUSTOU. COMPAGNE DE DIANE.  
DESSIN. CABINET DES ESTAMPES.



FIG. 11. — DE DIEU. COMPAGNE DE DIANE.  
DESSIN. CABINET DES ESTAMPES.

Phot. Arch. phot.

m'expliquer autrement cette inadvertance et l'omission du nom de cet artiste dans la liste des Compagnes de Diane.

La comparaison des dessins avec les statues conservées démontre qu'on peut faire confiance à ces documents qui sont en général exacts. De menues variantes dans les attitudes ou dans l'arrangement des draperies s'expliquent tout naturellement si l'on tient compte des modifications qui ont pu être apportées par

les sculpteurs à leurs premières pensées en cours d'exécution. Nous avons donc dans ces dessins une base solide à la fois pour retrouver les statues de ce cycle

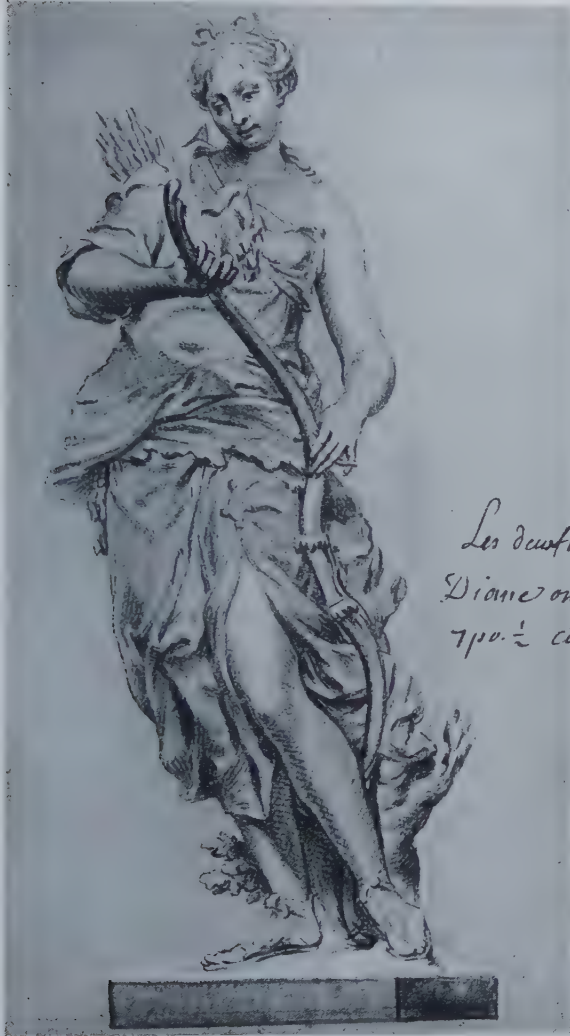


FIG. 12. — CLAUDE POIRIER, COMPAGNE DE DIANE.  
DESSIN. CABINET DES ESTAMPES.



FIG. 13. — CLAUDE POIRIER, COMPAGNE DE DIANE.  
DESSIN. CABINET DES ESTAMPES.

Phot. Arch. phot.

dispersées ou égarées et pour restituer dans leur état primitif des statues maladroitement restaurées.

### III

D'après l'Inventaire de Furcy-Raynaud et Brière, les originaux subsistants seraient au nombre de six. Je crois pouvoir porter ce nombre à huit en ajoutant



à la statue de Guillaume Coustou que j'avais déjà identifiée il y a plusieurs années dans la collection du baron Maurice du Rothschild, la Nympe de Simon Mazière



FIG. 14. — ANSELME FLAMEN, COMPAGNE DE DIANE.  
DESSIN, CABINET DES ESTAMPES.



FIG. 15. — PHILIPPE MAGNIER, COMPAGNE DE DIANE.  
DESSIN, CABINET DES ESTAMPES.

Phot. Arch. phot.

qui se trouve chez l'antiquaire Stettiner et une statue appartenant au baron Robert de Rothschild que j'attribuerais volontiers à Cayot.

Quatre de ces statues sont entrées dans le domaine public et sont par conséquent facilement accessibles. Le Louvre a recueilli en 1884 la gracieuse Compagne de Diane de Frémin, signée et datée de 1717, qui joue avec son lévrier dressé sur ses pattes de derrière. Nous connaissons de ce marbre une réplique en grès.



Versailles offre l'ombrage de ses bosquets à deux des Nymphes de Flamen. La première, placée depuis 1872 au Bosquet des Dômes, tient dans la main gauche



FIG. 16. — J.-L. LEMOYNE. COMPAGNE DE DIANE.  
DESSIN. CABINET DES ESTAMPES.



FIG. 17. — DELAPIERRE. COMPAGNE DE DIANE.  
DESSIN. CABINET DES ESTAMPES.

Phot. Arch. phot

un filet qui passe sur son épaule ; à sa droite gambade un chien (mutilé). On lit sur un tronc d'arbre la signature : *Fait par Anselme Flamen, natif de Saint-Omer.*

La seconde Compagne de Diane, qui se dresse dans le Bosquet de la Reine, concorde exactement avec un des dessins du recueil Fb 26. Sur sa main droite levée est posé un oiseau ; de la gauche elle tient son arc ; un chien bondit vers elle. Ce marbre est signé : *Fait par Anselme Flamen natif de Saint-Omer. 1714*

Nous avons vu qu'une troisième Compagne de Diane, symbolisant la Chasse au cailleau et dessinée dans le recueil de Cotte se trouvait à La Muette. Une quatrième qui faisait partie de la collection Hoentschel fut acquise par l'antiquaire Jacques Seligmann. Enfin la Compagne de Diane de Jean-Baptiste Poultier a trouvé un asile imprévu dans le Jardin public de la ville de Bolbec en Normandie à laquelle elle fut octroyée en 1795 par le gouvernement révolutionnaire. Une des planches de l'Inventaire de Furcy-Raynaud reproduit en regard le dessin du Cabinet des Estampes et le marbre de Bolbec et, bien que le point de vue soit différent, il est facile de se rendre compte de l'identité de ces deux figures.

Les quatre statues qui ont passé dans des collections privées sont naturellement plus difficiles à étudier et trois d'entre elles, dont nous donnons ici la reproduction, sont inédites. La plus connue est celle de la Collection J. Widener à Lynnewood Hall, Elkins Park, près de Philadelphie qui a été reproduite dans le catalogue de la vente Rodolphe Kann en 1907 et dans mon ouvrage sur *Les Lemoyne*. C'est peut-être le chef-d'œuvre de Jean-Louis Lemoyne qui l'a signé en faisant suivre son nom de la mention *Parisinus* et de la date de 1724. La Nymphé tient de la main droite un javelot et de la gauche la laisse de son chien qui, assis auprès d'elle, lui lèche tendrement la cuisse. Le dessin assez sommaire du Cabinet des Estampes est tout à fait conforme au marbre, à cela près que le sein droit de la statue est complètement découvert.

La statue qui appartient au baron Maurice de Rothschild et qui était attribuée à J.-B. Lemoyne doit être restituée à Guillaume Coustou. Elle est en effet identique au dessin du Cabinet des Estampes qui porte le nom de Coustou. L'attitude, la pose des jambes, le parti général de la draperie, les accessoires sont les mêmes. La seule différence appréciable, si l'on fait abstraction de quelques menus détails dans la draperie, est l'inclinaison de l'avant-bras gauche, plus relevé dans la statue que sur le dessin : cette variante s'explique sans doute par la restauration d'une partie particulièrement fragile. Le cor de chasse brisé a perdu son pavillon et son embouchure. En dépit de ces légères divergences l'identification que j'ai proposée ne paraît pas contestable et M. G. Brière s'y est rallié dans l'édition posthume de l'Inventaire de Furcy-Raynaud.

Quant à la statue du château de Laversine (Oise) appartenant au baron Robert de Rothschild<sup>1</sup>, je propose d'y reconnaître une œuvre de Cayot. A la vérité, notre certitude est moindre que dans le cas précédent, car le dessin correspondant manque dans le recueil du Cabinet des Estampes. Notre hypothèse se fonde sur la concordance de cette statue avec la description de l'Inventaire de 1723. Nous y voyons que la Nymphé tenait en laisse de la main gauche un lévrier : or la statue du château de Laversine est la seule du cycle, avec celle de J.-L. Lemoyne,

1. Elle proviendrait, dit-on, de la Garenne de Clisson où elle avait sans doute été transportée par le sculpteur Lemot.

où se retrouve ce détail. On peut objecter que, d'après l'Inventaire, la statue sculptée par Cayot tenait de la main droite un arc au lieu que dans l'état actuel elle

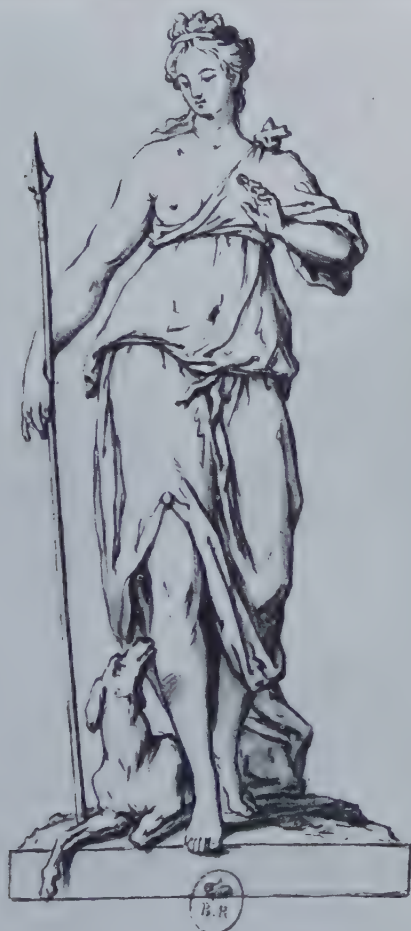


FIG. 18. — S. MAZIÈRE. COMPAGNE DE DIANE.  
DESSIN. CABINET DES ESTAMPES.



FIG. 19. — FRÉMIN. COMPAGNE DE DIANE  
DESSIN. CABINET DES ESTAMPES.

tient un objet qui ressemble davantage à un petit cor : mais il est permis de supposer que cet attribut est le fragment d'un arc brisé ou une réfection moderne. La statue de Simon Mazière dont nous allons parler prouve que les bras et les attributs sont les parties les plus exposées aux cassures et aux restaurations.

Pour cette statue qui a été récemment acquise par M. Stettiner, l'attribution est incontestable : car elle est signée Mazier et elle est conforme au dessin du



Cabinet des Estampes où se lit le nom de Simon Mazière. Le javelot qu'elle tenait dans la main droite a été remplacé par une touffe de pavots et le bras gauche a été si maladroitement refait que l'avant-bras est tourné dans un sens opposé à celui du dessin. Il serait facile, en se reportant au dessin dont le restaurateur ignorait l'existence, de restituer cette belle statue dans son état primitif.

Il subsiste encore, comme on voit, de nombreuses lacunes dans cette série. Il nous manque les statues de Dedieu, de Delapierre, de Lepautre, de Magnier, de Poirier, de Théodon. Peut-être la publication intégrale des dessins du fonds Robert de Cotte permettra-t-elle à d'heureux chercheurs de les retrouver.

L'objet de cette étude n'est pas seulement de rectifier quelques erreurs qui se sont glissées dans l'Inventaire de Furcy-Raynaud, d'enrichir la liste des statues identifiées et de faciliter la découverte de celles qui ont jusqu'à présent échappé aux recherches. Je voudrais en finissant attirer l'attention sur l'influence profonde que cette commande trop oubliée des *Compagnes de Diane* a pu exercer au début du XVIII<sup>e</sup> siècle sur l'École de sculpture française.

Le caractère essentiel de la nouvelle génération des Robert Le Lorrain, des Coustou, des Lemoyne, qui succèdent à l'équipe des décorateurs versaillais, est la recherche du mouvement. N'est-il pas naturel de penser que les variations sur le thème de Diane, d'Atalante et d'Hippomène ou de Daphné poursuivie par Apollon auxquelles se sont livrés tant de sculpteurs de la fin du règne de Louis XIV ont contribué à orienter la sculpture dans cette voie ?

La commande des *Compagnes de Diane* a été pour tous ces artistes un merveilleux exercice d'assouplissement. Il s'agissait de représenter, en variant chaque fois les attitudes, les attributs, une gracieuse chasserresse lancée à la poursuite du gibier, dans l'action de la marche rapide ou de la course. Cette attitude courante exige ce que les Italiens de la Renaissance appelaient le *contrapposto*, c'est-à-dire le balancement équilibré des membres, le poids du corps portant tantôt sur la jambe droite, tantôt sur la jambe gauche. De là cette science du mouvement qui se traduit non seulement dans les statues, mais jusque dans les bustes de J.-B. Lemoyne où le modèle, au lieu de poser bien sagement de face, en prenant grand soin de ne pas déranger la majestueuse symétrie de sa perruque in-folio, est surpris en train de tourner la tête, de « bouger ».

La réaction classique du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle va substituer à ce goût du mouvement et de la vie un idéal de calme et de sérénité. Mais si le *Saint Bruno* de Houdon est conforme à la nouvelle esthétique, son petit *Luperque* courant, sa *Diane* continuent la tradition de ce gracieux essaim des *Compagnes de Diane*, issues d'une statue antique : la Diane de Versailles dont la postérité a été aussi nombreuse que celle du *Nil*, de l'*Apollon du Belvédère*, du *Faune au chevreau* ou de la *Vénus de Médicis*.

— Louis RÉAU.



## UN TABLEAU DE CONVERSATION

### PAR GRAVELOT <sup>1</sup>

A l'Exposition de tableaux de conversation ouverte chez Sir Philip Sassoon, au mois de mars 1930, parmi des groupes de portraits spécifiquement anglais, figurait une peinture d'un caractère assez différent. On y reconnaît Lady Hervey, l'amie d'Horace Walpole et de M<sup>me</sup> Geoffrin, à qui Voltaire dédia le seul poème qu'il ait composé en anglais ; son fils Augustus ; et ses filles mariées, accompagnées de leurs époux, c'est-à-dire la belle-fille et les petits-enfants du premier comte de Bristol, membres de cette excentrique famille de Hervey, l'une des trois parties de l'humanité, selon le dicton : « Hommes, femmes et Herveys. » Le tableau, qui portait le n<sup>o</sup> 15 du catalogue, venait du château d'Ickworth et avait été prêté par le marquis de Bristol. On l'attribuait à Jean Zoffany. Deux fois déjà cette attribution à Zoffany avait été admise : d'abord en 1911, à l'Exposition internationale des Beaux-Arts, à Rome, où le tableau portait le n<sup>o</sup> 114 de la section britannique, parmi les peintures à l'huile exécutées par des maîtres décidés (reproduit sur la pl. 176 du *Souvenir of the British Section*) ; puis dans l'ouvrage de Lady Victoria Manners et du Dr. Williamson sur *John Zoffany, his life and works* (reproduit p. 152). Autant que je sache, elle ne souleva aucune objection.

Les auteurs de *John Zoffany* considéraient le tableau comme un exemple de la première manière anglaise de l'artiste ; à ce titre, il était fait pour retenir l'attention, car il ne présente aucune analogie avec les autres ouvrages authentiques de cette première époque, tels que le *Garrick*, et *Mrs Cibber* dans le *Farmer's Return* au comte de Durham, ou le groupe appartenant au duc d'Atholl.

D'après une tradition de famille, les personnages représentés seraient, de gauche à droite, Mr. Constantine Phipps, petit-fils de la fière duchesse de Buckingham qui devint par la suite le premier baron Mulgrave ; l'honorable Mary

---

1. Je tiens à remercier le marquis de Bristol pour l'aimable permission qu'il m'a donnée de publier le tableau que j'étudie ici. Lady Bristol m'a été d'un grand secours en me procurant des extraits du journal du troisième comte de Bristol et en me donnant d'autres renseignements sur les personnages représentés. Une collection de famille, où sont représentés par d'excellents ouvrages la plupart des maîtres anglais les plus connus du XVIII<sup>e</sup> siècle, n'a pas à souffrir du fait que l'un de ses Zoffany le cède au seul tableau connu de la main de Gravelot.

Hervey, mariée à Mr. George Fitzgerald ; l'honorable Lepell Hervey, mariée à Mr. Phipps ; Mr. George Fitzgerald ; le capitaine de la Royal Navy honorable Augustus John Hervey, plus tard amiral et troisième comte de Bristol ; et Mary Lepell, baronne Hervey de Ickworth.

Si l'on met à part Mr. Phipps et peut-être le capitaine Hervey, on ne relève sur aucun de ces portraits la distinction et la simplicité de manières qui donnent leur caractère aux personnages peints par Zoffany. L'auteur semble y avoir plutôt poursuivi l'idéal français de la pose gracieuse ; c'est ce qu'on remarque surtout dans le groupe central ; la tête de la plus jeune des dames se rapproche du type créé par Pesne. Dans l'ensemble, on croirait avoir affaire à quelqu'un de ces groupes semi-officiels du type international commun aux artistes français de Paris ou émigrés, et aux étrangers élevés dans la tradition française. La couleur est celle des peintres de la lignée des Van Loo, les tons sont rompus, et tout accent énergique en est exclu.

Dans un tableau « de conversation » de type anglais, la conversation semble effectivement se poursuivre, ou être seulement interrompue pour permettre à l'artiste d'observer ses modèles de face ; ceux-ci gardent la pose, mais rarement sont en mouvement comme quelques-uns des personnages du groupe que nous avons sous les yeux. Ici, le mouvement est suggéré, et c'est là un parti qui est banni des ouvrages de ce genre en Angleterre, jusqu'à la fin du siècle, où ils subissent l'influence des gravures en couleurs aux sujets de fantaisie. Les modèles anglais sont toujours au repos, ou se livrent à quelque occupation, mais ne font jamais un geste pour attirer l'attention. Ici, trois personnages au moins sont en action, ceux du groupe central. Mrs. Phipps, au centre, en beaux atours, au lieu de dire adieu à son frère qui est sur le point de partir sur son sloop qui l'attend, fait mine de s'avancer sur le devant de la scène, avec toute la grâce dont elle est capable, au son d'un menuet qu'on n'entend pas. Son beau-frère, Mr. Fitzgerald, très courtoisement s'avance vers elle pour la conduire en belle place. La jeune Mrs. Fitzgerald est une soubrette qui guette les yeux des galants spectateurs. Le marin est en train de réciter quelques vers bien tournés, composés pour la circonstance par Voltaire ou l'un de ses rivaux. Sa mère, par contre, indifférente, n'abandonne pas sa navette de frivolité pour une futilité telle que prendre congé de son fils. Elle se comporte comme les dames anglaises des intérieurs du temps des Georges, si l'on s'en tient au témoignage des artistes, et Mr. Phipps, assis sur sa chaise anglaise, de l'autre côté de la scène, jette avec elle une note calme et simple dans cette composition. Il n'y a donc aucune unité d'action ou de pensée dans ce tableau. Du reste, les figures sont correctement dessinées, on relève une certaine touche de grandeur, de grâce légère et d'équilibre, qui manquent souvent dans les ouvrages anglais de cette espèce. En Angleterre, les colonnes et les draperies, accessoires usuels du temps de Hogarth, vers 1730, étaient passés de mode au temps où notre groupe fut exécuté, vers le milieu du siècle.





Phot. A. C. Cooper.

FIG. I. — GRAVELOT, LADY HERVEY AVEC SES ENFANTS. (*Collection du Marquis de Bristol, Ickworth.*)

Le tableau ne présente pas plus de caractère anglais qu'un groupe de touristes ou de dilettantes anglais peints à Rome par Batoni, ou qu'un groupe de famille peint plus tard par Gauffier, à Florence ; il est plus loin des tableaux de conversation de Hayman ou de Devis, ou même des gracieux groupes représentés dans un paysage par Gainsborough jeune, que ceux qu'exécutèrent des artistes hollandais contemporains, comme Quinkhard, Regters ou Buys. Son caractère hybride nous est expliqué par une lettre non datée, publiée par les Goncourt dans l'*Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Elle est adressée apparemment à Lady Hervey, qui se trouvait alors à Paris, par Hubert-François Bourguignon, dit Gravelot. En voici la teneur :

MADAME,

J'apprends avec quelque étonnement, je vous l'avoue, que vous vous plaignez vivement au sujet de votre tableau. Permettez-moi une exposition simple des faits.

M. Liotard devoit peindre les six têtes à dix louis chacune. Je fis marché avec vous à trente pour trouver la disposition du tableau et le finir. Malgré les représentations que je vous fis dans le temps, combien le talent de la ressemblance étoit peu le mien, vous m'engageâtes à risquer celle de M. et M<sup>me</sup> Fitz-Gerald. Vous eûtes alors la bonté de paroître contente, ainsi qu'eux, de ce que j'avois osé les entreprendre, jusques-là qu'à votre insu, ils voulurent absolument me payer leurs têtes le prix de M. Liotard : ce que M. Fitz-Gerald fit à un louis près, parce que dans le moment il ne s'en trouva avoir que dix-neuf sur lui. J'ai depuis peint votre tête, qu'à la vérité je ne comptois pas finir, et j'ai disposé le tableau. Si dès le commencement l'exécution en a été retardée, ce fut Monsieur votre fils qui l'a suspendue, devant revenir, disoit-il, avec son uniforme et un dessin exact de son vaisseau, qu'en attendant il traça lui-même sur la toile tel qu'il s'y voit encore ; mais il n'est pas revenu. Cependant j'ai eu deux séances pour votre tête, j'ai fait la disposition du tableau, je l'ai ébauché, et je n'ai reçu rien là-dessus. Vous l'avez souhaité tel qu'il étoit, et je l'ai envoyé. Oserais-je à présent, Madame, demander de ce que vous pourriez tant vous plaindre ? C'est cependant ce qu'indirectement j'entends dire que vous avez fait, et même devant des personnes dont l'estime doit être précieuse à tout homme qui a quelque délicatesse. Aussi ai-je peine à me le persuader et surtout que vous m'avez mis dans le cas d'avoir besoin d'une justification vis-à-vis d'elles.

Si j'ai remis le tableau à quelqu'un pour l'avancer, ç'a été dans l'envie de remplir mes engagements, et après que M. Boucher m'a assuré que je m'adressois bien. Je ne comptois vous le livrer que satisfait moi-même de l'exécution, et qu'après y avoir mis ce que j'aurois pu encore y désirer. Il semble donc que ce seroit à moy à me plaindre de ce que, dans le temps que j'avois pris un arrangement convenable pour vous satisfaire, vous m'en ayez tout d'un coup ôté le moyen, par la lettre que j'ai reçue de vous et que j'ai gardée.

Mais encore un coup, Madame, je vous crois trop judicieuse et trop équitable pour penser qu'en vous plaignant peut-être d'un peu de négligence de ma part, vous ayez exposé les choses autrement que je viens d'avoir l'honneur de le faire. Quand est de les mettre en arbitrage, et sur quel fondement, lorsque je n'ai rien reçu de vous, et que malgré la répugnance naturelle que j'ai de consentir à vous délivrer le tableau dans l'état d'imperfection où j'avoue qu'il est, cela ne m'a pas empêché de le faire dès que vous avez paru le souhaiter avec quelque chaleur. En tout cas permettez-moi de prévoir la décision des arbitres dans cette affaire, ce seroit de vous proposer de me renvoyer le tableau et à moi de tenir mes conventions. J'ai l'honneur, etc.

Si l'on s'en tient aux termes de cette lettre, pour exécuter le groupe que lui avait commandé Lady Hervey, Gravelot se servit donc de portraits exécutés à cet effet par Liotard. Je ne reconnais d'ailleurs le style de ce dernier dans aucune des têtes. Quelques-unes d'entre elles, la deuxième et la quatrième en partant de la gauche, furent peintes par Gravelot d'après nature. Lady Hervey n'avait posé que deux fois pour lui, et par le fait, son portrait, aujourd'hui encore, n'a pas l'air complètement achevé. Mr. et Mrs. Phipps, et peut-être le capitaine Hervey, ont seuls été peints d'après des portraits originaux de Liotard. La principale tâche de Gravelot consista à tracer la composition de l'ensemble. Gravelot n'avait pas d'illusion sur ses qualités de peintre, bien qu'il eût la plus haute opinion de ses talents de dessinateur. Il avait aussi conscience de sa paresse. Lady Hervey, perdant probablement patience, avait exigé que la peinture lui fût livrée avant son achèvement. Gravelot la lui avait fait remettre, mais il demande qu'on la lui renvoie, se plaignant qu'ayant fait tout ce que l'on attendait de lui, il n'ait pas été payé de son travail. D'autre part, à son dire, Lady Hervey avait mis en circulation une fausse histoire de toute l'affaire, dans ce redoutable salon de M<sup>me</sup> Geoffrin où se faisaient et se ruinaient les réputations des artistes. Gravelot envoya une copie de sa lettre à M<sup>me</sup> Geoffrin, dans laquelle, entre autres choses, il offre d'effacer de la composition tout ce dont il est personnellement l'auteur.

Il apparaît que Gravelot avait été aidé d'abord par un artiste que lui avait recommandé Boucher, de sorte qu'au moment où la lettre fut écrite, trois mains différentes s'étaient employées à cet ouvrage : Liotard, qui avait donné le modèle de quelques-unes des têtes, Gravelot, qui avait composé le groupe et avait exécuté la plus grande partie de la peinture, et l'artiste inconnu à qui revient tout ce que Gravelot était incapable de peindre, les vêtements de femmes, probablement.

Qu'arriva-t-il après que Lady Hervey eut reçu la lettre ? Gravelot fut-il admis à achever l'ouvrage, ou bien quelqu'un d'autre en fut-il chargé, Zoffany peut-être ? Comme nous le verrons, la peinture doit être datée de 1750, ou peu après ; Zoffany arriva en Angleterre vers 1761, de sorte que s'il acheva le tableau, ce dut être un certain temps après l'abandon du travail. La figure de Mr. Phipps et sa chaise anglaise se rapprochent plus que tout autre détail du style de Zoffany. Nous pouvons supposer qu'un artiste tel que Dominique Serres peignit la mer et le vaisseau de guerre qui paraît dans la composition. Il est dommage qu'Horace Walpole, ami de la famille Hervey, ait omis de parler de cette affaire, qui dut certainement l'intéresser, à quelqu'un de ses correspondants.

Les Fitzgerald se marièrent en 1745, le capitaine Hervey reçut le commandement de la *Princessa* en 1747 ; c'est en 1753 que Liotard quitte Paris pour Londres. Dans son journal, le capitaine Hervey nous apprend qu'il posa pour ce peintre, le 3 janvier 1750, et paya 16 louis pour son portrait ; nous avons vu que Liotard devait recevoir 10 louis pour chacune des têtes du groupe, de sorte qu'il n'y a sans doute pas de rapport direct entre ce portrait de Liotard de 1750 et



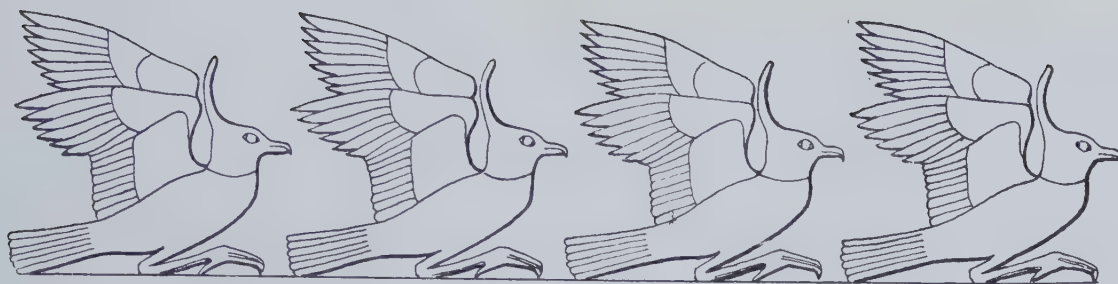
le tableau de Gravelot. Nous lisons dans le journal cité que tous les personnages du groupe se trouvaient ensemble à Paris, au mois d'octobre 1750. La peinture date donc probablement de la fin de cette même année.

Le 20 janvier 1751, le comte de Bristol mourut et un frère aîné du capitaine Hervey hérita du titre et des domaines de la famille. On peut supposer que cet événement mit un terme aux séances de pose à Paris, que le capitaine Hervey ne reparut plus en uniforme chez le peintre, et que c'est là une des raisons pour lesquelles Gravelot ne put achever son ouvrage. L'idée de grouper en un seul tableau les meilleurs amis ou les parents les plus chers d'un personnage (la duchesse de Kingston du fameux procès, Elisabeth Chudleigh, qui était encore à ce moment la femme du marin n'était pas de ce nombre) est essentiellement anglaise. Deux autres filles et trois fils de Lady Hervey n'étaient pas du voyage à Paris. Lady Hervey, qui était Anglaise, mais qui aimait Paris et la vie qu'on y menait, était assez cosmopolite pour désirer que son projet fût exécuté par un artiste qui, tout en étant au fait de ce qu'elle désirait, pût donner à un groupe anglais un peu de la grâce et de l'esprit français. Peut-être voulait-elle surtout commémorer la réunion d'un aussi grand nombre de ses enfants dans son cher Paris. Elle eut la main heureuse en trouvant Gravelot, qui avait résidé à Londres de 1732 à 1745 — il y avait eu pour amis Garrick et Gainsborough — et qui fut l'un des plus spirituels dessinateurs et vignettistes qu'ait jamais produits Paris. Ce genre d'ouvrages ne lui était pas complètement étranger. Horace Walpole, dans ses *Anecdotes of Painting* raconte en effet que Gravelot, lors de son séjour à Londres, s'essaya quelquefois à peindre de petits tableaux de genre et de conversation.

En résumé, le tableau que nous avons sous les yeux est un intéressant exemple de la manière suivant laquelle les modes françaises firent leur chemin de par l'Europe, avec l'aide de nombre d'étrangers d'esprit cosmopolite, qui, ne se sentant pas entièrement chez eux dans leur pays, se rassemblaient à Paris.

A. STARING.





## CONFÉRENCE INTERNATIONALE D'EXPERTS

POUR LA

PROTECTION ET LA CONSERVATION DES MONUMENTS D'ART ET D'HISTOIRE

Athènes, 21-30 octobre 1931.

La conférence qui vient de se tenir à Athènes était organisée, comme l'an dernier celle de Rome, par l'Institut de coopération intellectuelle de la Société des Nations.

De nombreux pays y étaient représentés : la Belgique avait envoyé M. Destrée, ancien ministre des Arts et des Sciences, président de l'Office international des Musées, les architectes Horta, Saintenoy, Hendrick, M. Nyns, secrétaire du ministère des Arts et des Sciences, M. Dupierreux, ancien, secrétaire de l'Office des Musées ; l'Allemagne, M. Graul ; l'Angleterre, Sir Cecil Harcourt-Smith ; la Hollande, M. Slothouwer ; la Norvège, M. Harry Fett ; l'Espagne, MM. Sanchez y Canton, Torres Balbas, Don. Emilio Moza, Don Juan Arrate ; la Suisse, M. Baud-Bovy ; la Roumanie, MM. Bals, Opreescu et Panaitescu ; l'Italie, M. Giovannoni qu'accompagnait une importante délégation ; l'Egypte, M. Lauer ; l'Autriche, MM. Kieslinger et Justus Schmidt ; la Pologne, M. Lauterbach. La délégation française, conduite par M. Paul Léon, Directeur général des Beaux-Arts, comprenait M. Pontremoli, inspecteur général des Bâtiments civils ; MM. Paquet et Verdier, inspecteurs généraux des monuments historiques et l'auteur de ce compte rendu en sa qualité de professeur à l'Ecole des Beaux-Arts. A cette délégation s'étaient joints des représentants des Musées nationaux, leur directeur, M. H. Verne, et les conservateurs MM. Michon, Guiffrey, Vitry, MM. Collin et Formigé, architectes en chef des Monuments historiques ; M<sup>me</sup> Massot, secrétaire de la Commission des monuments historiques ; M. Gadave, sous-directeur à la Direction des Beaux-Arts ; M. René Jean, conservateur du Musée de la Guerre, M. Nocq, M. Marcel Nicolle, etc... Cette énumération montre que les membres de la conférence étaient à la fois des architectes et des archéologues : les communications devaient refléter une double mentalité.

La conférence avait pour objet d'étudier les méthodes et les moyens de conservation des monuments historiques, tout comme celle de Rome était occupée des méthodes et des moyens de conservation des œuvres d'art.

Un ordre du jour avait été établi qui délimitait les discussions et retenait six points.

1<sup>o</sup> *Exposé des différentes législations.* — MM. Pellati, pour l'Italie ; Paul Verdier, pour la France ; Nyns, pour la Belgique ; Don Emilio Moza pour l'Espagne ; Sir Cecil Harcourt-Smith, pour l'Angleterre ; Kok, pour les Pays-Bas, indiquèrent l'esprit de leur législation nationale. La conférence constata les progrès accomplis depuis une quinzaine d'années, elle remarqua que « les différences provenaient des difficultés de concilier le droit public et le droit des particuliers ». Elle émit le vœu que des compensations équitables fussent accordées aux propriétaires, que l'Etat eût le droit de prendre, en cas d'urgence, des mesures conservatoires, et chargea l'Office international des musées de publier un tableau comparé de ces législations.

2<sup>o</sup> *Restauration des monuments. Principes généraux. Etude comparative des doctrines.* — M. Paul Léon pour la France, le professeur Giovannoni pour l'Italie ; M. Lauterbach pour la Pologne ; M. Saintenoy, pour la Belgique ; M. Torres Balbas, pour l'Espagne, exposèrent les principes adoptés dans ces différents pays. M. Paul Léon montre éloquemment qu'après la période empirique du XIX<sup>e</sup> siècle commençant, après la période doctrinale, qui est celle de Viollet-le-Duc, on est aujourd'hui arrivé à la période expérimentale. Tous ces exposés ont paru admettre les mêmes principes : abandon des restitutions intégrales de Viollet-le-Duc, nécessité de conserver les œuvres du passé, même les œuvres annexes dont le style diffère de l'œuvre principale, utilité de faire vivre les monuments « en leur donnant toutefois des affectations qui res-

pectent leur caractère historique ou artistique ».

3<sup>o</sup> *Dégradations des monuments. Exemples caractéristiques. Emploi des matériaux nouveaux. Procédés techniques. Conservation de la statuaire et de la sculpture ornementale.* — Le libellé de ce troisième point du programme semble avoir causé quelque confusion dans l'esprit des congressistes. Certains — et ce fut le cas des Italiens — remarquant les mots « exemples caractéristiques » présentèrent des comptes rendus des travaux exécutés en Sicile, en Campanie, à Rome, à Venise, en Ombrie, en Cyrénaïque, en Tripolitaine, etc... Ces exposés étaient fort complets, mais auraient mieux convenu à un congrès d'archéologie. Il s'agissait beaucoup moins de montrer l'activité de chaque pays — la France aurait pu occuper plusieurs séances en étudiant ses restaurations dans les régions dévastées, dans les autres provinces, en Afrique du Nord, en Indochine — que de chercher des solutions générales, d'apporter des remèdes aux maladies des monuments et d'indiquer les procédés techniques les plus recommandables. Il importait moins d'apporter des monographies — si intéressantes fussent-elles — que des conclusions. Il n'est de science que du général. Sans doute on nous répondra qu'en matière de restauration tous les cas sont des cas particuliers, qu'il faut toujours tenir compte des circonstances locales — nous ne l'ignorons pas et c'est en cela que consiste le talent de l'architecte. Mais — et la conférence l'a prouvé — il existe un certain nombre de points sur lesquels il est possible de se mettre d'accord. M. Pontremoli a montré quels principes avaient été observés pour la restauration du château de Versailles et M. Formigé a lumineusement prouvé l'intérêt que présentait pour l'étude des monuments romains l'observation des modules et mesures en usage dans l'antiquité.

La conférence a émis le vœu que les architectes collaborent avec les physiciens et les chimistes pour étudier les maladies des pierres, pour déterminer, avant l'emploi, les matériaux durables. Il a été entendu que la revue *Museion* publierait le résultat de ces études.

La conférence a déclaré que la sculpture devait, toutes les fois qu'il est possible, demeurer à la place pour laquelle elle a été faite. Elle a recommandé, à titre de précaution, de conserver les modèles originaux et, à défaut, de prendre des moulages.

Elle a approuvé, après une remarquable conférence de M. Paquet, l'emploi des matériaux modernes et, en particulier du ciment armé, pour la consolidation des édifices anciens, mais a spécifié que ces moyens « confortatifs » devaient être dissimulés pour ne pas altérer l'esprit et le caractère de l'édifice à restaurer.

C'est à ce sujet que s'est élevée une discussion sur la restauration du Parthénon. On sait que son auteur, M. Balanos, a relevé les colonnes de la façade Nord. Presque tous les éléments étaient à terre,

tambours, chapiteaux, entablements, corniche. Toutefois quelques parties manquaient, M. Balanos les a remplacées par des pierres du Pirée, pierres solides, qu'il a entourées d'un filet métallique, sur lequel il a fixé un revêtement de ciment épais d'une dizaine de centimètres. Fallait-il laisser ce ciment très apparent pour distinguer nettement les parties nouvelles des parties anciennes ? Un tel système eût déterminé sur les colonnes du Parthénon une véritable lèpre. M. Balanos a donc teinté le ciment de la même couleur que le marbre. A distance l'impression n'est pas troublée. A proximité, l'archéologue voit immédiatement les parties complétées. Cette méthode a un autre avantage : le jour où des procédés nouveaux seront découverts, il sera facile d'enlever cette mince couche de ciment. La conférence fut unanime à féliciter M. Balanos.

On discuta aussi beaucoup sur l'emploi du fer. M. Balanos estime que bien enrobé dans le ciment et sous le ciel de Grèce, il n'offre aucun danger. Certains congressistes, redoutant toujours l'oxydation qui dilate et fait éclater les matériaux, recommandèrent pour les monuments historiques l'usage du bronze.

La conférence a donc émis le vœu suivant : « Lorsqu'il s'agit de ruines, une conservation scrupuleuse s'impose, avec remise en place des éléments originaux retrouvés (anastylose) chaque fois que le cas le permet ; les matériaux nouveaux nécessaires à cet effet devront être toujours reconnaissables. Quand la conservation des ruines mises à jour au cours d'une fouille sera reconnue impossible, il est conseillé de les ensevelir à nouveau, après, bien entendu, avoir pris des relevés précis. Il va sans dire que la technique et la conservation d'une fouille imposent la collaboration étroite de l'archéologue et de l'architecte. »

4<sup>o</sup> *Entourage des monuments.* — Plusieurs communications ont fait connaître la législation de différents pays au sujet des zones de protection. M. V. Horta a exposé les principes qui, d'après lui, devraient être adoptés ; il a montré comment il serait possible de calculer la hauteur et la distance des maisons qui entourent un édifice historique, de déterminer la forme de la place, d'établir des percées et des points de vue. La conférence a émis un vœu très général. « Elle a recommandé la suppression de toute publicité, de toute présence abusive de poteaux ou fils télégraphiques, de toute industrie bruyante, même des hautes cheminées, dans le voisinage des monuments d'art et d'histoire. » Dans une communication fort applaudie, M. Oikonomos annonça que le Gouvernement grec avait renoncé à faire bâtir un palais de justice auprès de l'Acropole.

5<sup>o</sup> *Utilisation des monuments.* — Aucun orateur ne s'était fait inscrire. Ce point avait été traité accessoirement, lorsqu'il s'était agi de la conservation des monuments.



6° *Quels sont les points particuliers sur lesquels il serait désirable que l'office international des musées prit une initiative d'étude ou d'action ?* — Trois orateurs seulement étaient inscrits. M. Capart, dont la communication fut lue, affirmant l'intérêt international de certains monuments, demanda à l'Office des Musées « d'intervenir, soit en étudiant des projets de conservation ou de restauration, soit en provoquant des interventions financières internationales ». Il cita l'exemple des monuments de Philae qu'il faut sauver des eaux. La conférence estima qu'en effet des requêtes pourraient être adressées à la Société des Nations, sans qu'il fût question de porter atteinte au droit public international, mais elle laissa à la commission internationale de coopération intellectuelle le soin de se prononcer sur l'opportunité des démarches et sur la procédure à suivre.

La seconde communication fut la nôtre. Nous avons essayé de montrer l'intérêt que présenterait pour l'histoire de l'architecture une publication systématique des relevés et photographies de monuments historiques ; nous indiquâmes les tentatives faites en différents pays et nous émîmes le vœu — adopté par la conférence — que chaque État constituât des archives des monuments historiques et publiât un inventaire avec notices de ces monuments. Nous avons rappelé les services que peuvent rendre la métrophotographie et la photographie aérienne. Enfin nous souhaitâmes que les publications des différents pays fussent déposées à l'office international de coopération intellectuelle et que la revue *Museion* les annonçât et consacraît une partie de ses fascicules à l'étude des questions relatives aux monuments historiques.

M. Nocq, président de la Société d'iconographie parisienne, demanda qu'il fût recommandé aux éducateurs d'habituer les enfants à respecter les monuments et qu'ils leur apprissent à s'y intéresser.

Les congressistes visitèrent les musées d'Athènes et l'admirable collection Benaki. Ils s'embarquèrent pour Nauplie, d'où ils allèrent visiter Epidaure, Mycènes et Tyrinthe, puis ils gagnèrent la Crète où ils parcoururent les ruines de Cnossos : ils constatèrent que Sir Arthur Evans, à qui l'on doit la révélation de cet ensemble et d'excellentes études archéologiques, avait procédé là plutôt à une restitution qu'à une restauration. Il leur sembla qu'il eût mieux valu consolider simplement les ruines et effectuer une restitution en plâtre à petite échelle. La délégation italienne et quelques congressistes se rendirent au chantier italien de Phaestos ; d'autres accompagnèrent la délégation française au chantier français de Malia. Ils y visitèrent le palais minoen mis au jour, mais qui, bâti en matériaux fragiles, est destiné à une prompte disparition. Il n'est pas possible sur une surface aussi vaste d'élever un « parapluie » qui coûterait fort cher et gênerait le paysage. Faudra-t-il se résigner à enterrer ces

fouilles ? A Délos, les congressistes admirèrent l'activité de l'Ecole française qui travaille en cette île depuis bientôt cinquante ans. Ils souhaitèrent que certains édifices — dont tous les éléments gisent à terre — fussent relevés. L'anastylose en serait facile. La seule question est celle des crédits.

Cette conférence a montré une unité assez remarquable dans les législations, dans les méthodes, dans les doctrines relatives à la conservation des monuments historiques. La Société des Nations — qui n'est pas toujours habituée à une telle unanimité — ne pourra qu'être encouragée à poursuivre cette œuvre.

LOUIS HAUTECŒUR.



#### ERRATA DU NUMÉRO DE DÉCEMBRE 1931

##### LES PORTES DU TRÉSOR DE SAINT-BERTIN

Figures 1, 2, 3, 4. *Au lieu de* : retable, lire : volets du trésor.

Figure 2. *Légende* : Départ de Bertin et Momelin *angelico ministerio*.

Figure 4. *Légende* : Débarquement de Bertin et Momelin.

Figure 6. Panneau conservé à Berlin.

##### LANCELOT BLONDEL ET LES PORTES DU TRÉSOR DE SAINT-BERTIN

Figure 3. Le triptyque des saints Cosme et Damien est à l'église Saint-Jacques de Bruges.

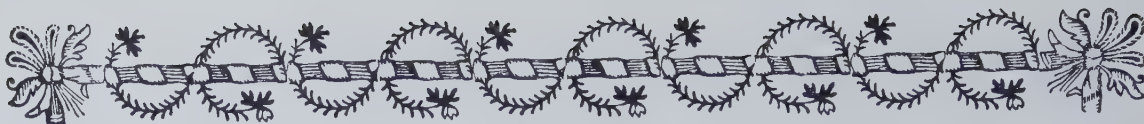
Figure 4. La Vierge trônant est au musée de l'église Saint-Sauveur.

Les photographies qui ont servi à illustrer cet article ont été faites pour l'ouvrage que M. Arsène Alexandre prépare sur la *Collection Dard* et qui doit paraître chez l'éditeur dijonnais Venot : nous nous faisons un devoir de remercier l'un et l'autre.

Sur les volets de Saint-Bertin on consultera utilement la brochure que M. Guy de Tervarent vient de publier chez Van Oest : *Le diptyque de Saint-Bertin au musée de Dijon* (in-4°, 35 p., 24 pl.).

#### ERRATUM DU NUMÉRO DE JANVIER 1932

La légende de la fig. 17 du premier article (Le moyen âge) doit être modifiée ainsi : Bible, XII<sup>e</sup> siècle. Bibliothèque de Dijon.



## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES

Julius Held. — **Dürers Wirkung auf die Niederländische Kunst seiner Zeit.** — La Haye, Martinus Nijhoff, 1931. In-8°, 156 p., 26 ill., 8 pl., 1931.

L'influence de Dürer sur l'art italien, français et hollandais est un des sujets des plus importants parmi ceux qui touchent aux croisements artistiques et aux échanges spirituels dans l'art européen.

C'est de la dépendance des artistes néerlandais vis-à-vis de Dürer qu'il est question dans le livre récent de M. Julius Held. La matière est partagée en deux grands chapitres — Hollande et Flandre.

L'enquête, menée avec perspicacité et conscience, porte sur les modifications apportées au traitement traditionnel des grands sujets religieux par les artistes des Pays-Bas, à la suite de Dürer, et sur les procédés qu'ils ont empruntés au maître de Nuremberg. Il faut noter à ce propos que les Hollandais sont ses débiteurs surtout en ce qui touche au dessin, et les Flamands en ce qui concerne la couleur.

L'auteur, parfaitement au courant de la littérature du sujet, a dû toutefois, dans un domaine aussi vaste, faire un choix dans sa bibliographie. Il serait pédantesque de lui reprocher mainte lacune dans sa liste des ouvrages consultés. Néanmoins, on peut regretter l'omission de quelques livres récents et dignes au moins de discussion, en particulier le *Dürers Apokalypse und ihr Umkreis*, Munich, 1929, par l'historien d'art suisse M. F. Stadler, qui bouleverse la chronologie généralement admise pour les œuvres de jeunesse de Dürer.

M. J.

**Oeffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1928-1930. Neue Folge XXV-XXVII.** — Bâle, Birkhäuser, 1931. In-8°, 201 p., 20 pl.

L'annuaire de la *Collection d'art publique* de Bâle présente un rapport sur l'activité du musée de 1928 à 1930, sur son état actuel, les affaires courantes, les acquisitions de tableaux, de dessins, de gravures, de livres, etc. Trois études bien documentées sur des sujets qui touchent de près à l'art bâlois

occupent la seconde partie du volume. Ce sont : *La géométrie dans l'architecture à la fin de la période gothique*, par M. Walter Überwasser, *Les retables suisses et les tableaux de la collection de Johann Heinrich von Speyr, à Bâle*, par M. Otto Fischer, *Quelques notes sur l'œuvre artistique de David Joris*, par M. Hans Koegler. Un index, ou au moins une table des matières reste à souhaiter.

M. J.

Dr. J. Denucé. — **Exportation d'œuvres d'art au XVII<sup>e</sup> siècle à Anvers ; la firme Forchoudt (Sources pour l'histoire de l'art flamand, I).** — Anvers, De Sikkel, 1930, in-4°, 314 p.

M. Denucé a trouvé aux Archives municipales d'Anvers, les registres commerciaux et la correspondance des Forchoudt, qui furent marchands d'objets d'art en cette ville au XVII<sup>e</sup> siècle ; il publie ces documents. La « firme » fut créée, vers 1625, par Melchior Forchoudt, originaire de Silésie ; elle dura, jusque vers 1710, aux mains de Guillaume, fils de Melchior et de ses enfants. Ceux-ci lui donnèrent une filiale à Vienne, en 1664, et à Cadix, vers 1670. Les Forchoudt étaient surtout des exportateurs ; ils contribuèrent à l'expansion, en Europe centrale, de l'art flamand qui trouva là des imitateurs, comme l'exposition de 1914, à Darmstadt, nous l'a prouvé. Ils vendaient à l'Autriche, à l'Allemagne (et aussi à la France et à l'Espagne) des produits de leur pays : dentelles, bibelots, cabinets de bois précieux, tentures de cuir doré, tapisseries, tableaux, etc. Leurs papiers intéressent à la fois l'histoire des arts majeurs et mineurs.

On glanera, d'abord, parmi les nomenclatures de marchandises, certaines mentions utiles : tapisseries rares, tableaux de maîtres. Les peintures, presque toutes flamandes (parfois s'y joint un Titien, un Palma, un Durer), datent du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. Les érudits noteront des Jérôme Bosch, des Marinus, Lucas de Leyde, Hemessen, un triptyque de Heemskerck : *Vulcain forgeant les armes d'Achille*, « aussi beau que Rafael Uribien », des Antonio Moro, Teniers, Brouwer, enfin des Rubens (*Diane et Pan*, entre autres, porté en 1651 au débit du prince électeur de Brandebourg, et en 1652 à celui de la princesse douairière d'Orange, pour



720 florins), des Van Dyck. Ils en enrichiront, s'il y a lieu, le catalogue de ces peintres.

Le livre de M. Denucé donne plus encore : un enseignement qui touche à l'histoire économique de l'art, qui éclaire les problèmes de la production et du marché artistique. Les Forchoudt ne tenaient qu'un nombre infime de chefs-d'œuvre. Leur clientèle habituelle, de classe moyenne, semble-t-il, économe et peu raffinée, achète les copies de maîtres ou d'humbles originaux. Des marchands intermédiaires commandent les unes et les autres, par douzaines, aux Forchoudt, qui jouent le rôle d'entrepreneurs. Les mesures et les prix sont généralement seuls spécifiés avec le nom du maître à copier (« huit ou dix bonnes copies de Brouwer », « quelques bonnes copies de Rubens », imprécision qui nous semble favorable aux pastiches) et le sujet des compositions nouvelles. Nous voyons que les genres favoris du public sont des paysages, des paysages agrémentés de scènes pieuses dits « étoffes de dévotions », des « bouffonneries » à la Brouwer, des combats et des chasses à la Wouwermann. L'envoi du 16 septembre 1667, à Vienne, ne comprend pas moins de 36 sièges à l'aquarelle, 77 batailles, 20 chasses. Parmi le nombreux personnel employé par les Forchoudt règne la division du travail ; quelques noms surnagent : Alexandre Kasteels, spécialiste des batailles, Hans Kasteels, paysagiste, Abraham Willemsen qui « étoffe » les paysages, retouche, au besoin, les œuvres d'autrui, opère, sans doute, les restaurations et transformations de tableaux anciens dont nous trouvons mention. Rien ne donne mieux idée de cette industrialisation de l'art qu'un exemple des commandes adressées aux Forchoudt : « Monsieur et ami, je vous prie que si avez de ce petit paysage sur cuivre avec le molure d'ebenn comme celuy que j'ay eux de vous... j'en voudroit bien avoir 4 dosenn de grande et 4 dosyn de petit. S'il c'est que vous en n'avez point tant, envoyez moy ce que vous avez prest, et fait moy faire jusque chacuns 4 dosyn et paquez les dans une petite casse tout ce que vous avez prest. » Signé : Guillaume Bidart, de Cologne.

Une morale se dégage du livre. Cette abondance de copies, ce foisonnement de peintres obscurs, nous incite à la prudence dans les attributions, nous met en garde contre le travers de ramener toute œuvre d'art à un maître connu.

M. Denucé a muni son ouvrage d'une introduction en français, d'un index des artistes cités ; mais il n'y a pas ajouté de notes critiques, il n'a pas cherché à identifier les tableaux marquants. Il s'est tenu à la tâche austère du défricheur d'archives. D'autres tireront parti de sa trouvaille, non sans peine parfois, car les textes, à deux ou trois exceptions près, sont dans un vieux flamand commercial. Ils rendront ainsi le meilleur hommage à un savant qui enrichit l'histoire de l'art par des matériaux neufs.

Clotilde BRIÈRE-MISME.

Pierre Champion. — **Agnès Sorel, la dame de Beauté.** — Paris, Champion, 1931. Petit in-4°, 209 p., pl.

Nous n'avons pas ici à étudier la charmante biographie qui fait la première partie de ce livre. L'auteur y a montré son expérience habituelle. Agnès Sorel ne nous intéresse ici qu'après sa mort ; ce qui nous retiendra, c'est le chapitre que l'auteur a consacré à la « Tradition iconographique » de son personnage.

Nous sommes en décembre 1449 : Charles VII vient de reprendre Rouen aux Anglais et de mettre le siège devant Honfleur ; son quartier est à l'abbaye de Jumièges où Agnès, venue de Loches, le rejoint. Il la loge au manoir du Mesnil, maison de campagne des abbés de Jumièges. Elle tombe malade et meurt le 11 février 1450. Son cœur fut enterré dans l'église abbatiale de Jumièges ; le tombeau portait un gisant de marbre qui est perdu. La collégiale de Loches reçut son corps pour lequel fut fait le tombeau qu'on a placé, en 1806, dans une des tours du château. C'est le plus ancien « document » connu et le beau gisant de marbre offre une figure trop individualisée pour ne pas être un portrait.

D'autre part, Etienne Chevalier, qui avait été un des exécuteurs testamentaires de la favorite, avait fait peindre, par Fouquet, pour l'église Notre-Dame de Melun, le fameux diptyque aujourd'hui divisé entre Anvers et Berlin. Or, dès le xvi<sup>e</sup> siècle, la Vierge était donnée aux visiteurs de l'église comme un portrait d'Agnès Sorel, et il faut reconnaître que la figure offre une ressemblance évidente avec celle du gisant. Comme Fouquet était probablement en Italie en 1450, le portrait aurait été exécuté vers 1460 d'après un document que nous ignorons. De ce tableau dérive celui du château de Mouchy, exécuté au xvi<sup>e</sup> siècle : Agnès n'y est plus figurée en Vierge, mais elle a conservé le sein nu. C'est de ce tableau que dérive à son tour celui qu'on voit dans la célèbre galerie de Bussy-Rabutin.

Enfin, un autre type de portrait figure dans plusieurs recueils de crayons du xvi<sup>e</sup> siècle, en particulier celui de la Méjanès, constitué vers 1525.

Il faut avouer que ces effigies ne nous montrent pas l'éclatante beauté dont nous parle Olivier de La Marche en 1444. De gros yeux sous des sourcils largement arqués, le nez un peu gros, le front bombé n'ont rien de très séduisant ; mais la vie pouvait mettre un grand charme dans ce visage agréable.

On peut donc affirmer, comme le fait l'auteur, que nous possédons plusieurs portraits fidèles de la belle Agnès.

R. D.

PIERRE DU COLOMBIER. — **L'art français dans les cours rhénanes.** — Paris, Renaissance du Livre, 1931. In-16, 191 p., pl. (L'art français à l'étranger.)

Des ravages causés par la Guerre de Trente Ans est sortie, sur les bords du Rhin, une Allemagne



toute neuve, aussi peu allemande que possible, pacifique, frivole et gracieuse. Civilisation catholique et princière dont la France n'eut qu'à se louer. Les monuments d'architecture nous en conservent encore le souvenir et l'atmosphère. M. Karl Lohmeyer avait déjà montré la valeur de cet art dont le foyer se trouve au confluent du Rhin et du Main. Mais tandis que, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, il dérive surtout du baroque italien, on voit les influences françaises apparaître aux environs de 1700 et se développer progressivement.

C'est d'abord Robert de Cotte à qui l'électeur de Cologne soumet ses projets lesquels seront exécutés par Guillaume Hauberat (château de Bonn, ermitage de Poppelsdorf, palais Tour et Taxis, à Francfort). En 1750, le Lorrain Pigage est engagé par l'électeur palatin : il achève le château de Mannheim et construit celui de Benrath. A partir de cette époque, ce sont les élèves de Blondel qui règnent dans la région : La Guépière achève le palais de Stuttgart et construit Mon-Repos. Isnard commence le château de Coblenz qui sera achevé par Peyre le Jeune. Charles Mangin bâtit près de Trèves le petit château de Mon-Aise, imitation du Petit Trianon, etc.

Quand ils se contentaient d'architectes allemands, les princes rhénans faisaient volontiers corriger leurs projets par des architectes français. Et quand l'argent manquait à ces Allemands plus mégalomanes que des Méridionaux, c'est le Roi de France qui leur en avançait à fonds perdus, sachant bien que la sécurité de ses frontières y trouverait son compte. Ainsi reconstituait-il à sa façon les « marches » carolingiennes.

De toute cette activité M. Pierre du Colombier nous a tracé un tableau riche de faits dans sa brève étude.

R. D.

## REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

**Les mosaïques vénitiennes du XIII<sup>e</sup> siècle.** — M. Otto Demus a donné dans le *Belvedere* (octobre 1931) un chapitre de l'ouvrage qu'il prépare sur les mosaïques de Saint-Marc de Venise. Il y traite de celles qui furent exécutées aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Celles-ci sont inspirées de la décoration de l'église Saint-Serge de Gaza, et de sa descendance syrienne et anatolienne. L'auteur s'attache particulièrement à dater certains panneaux et à analyser leur style. Il distingue deux types différents, l'un représentant le type byzantin traditionnel (voyez les figures de saint Michel, de Jérémie, d'Osée, de Joël), et l'autre le type néo-hellénistique (Ezéchiel, Salomon, etc.) dont le caractère est apparenté à celui de la peinture gothique, anguleuse, du XIII<sup>e</sup> siècle, qu'on observe aussi chez les miniaturistes allemands (voy. le ms. de

Wolfenbüttel, Helmstadt 95, qui date de 1194) et au cours du XII<sup>e</sup> siècle, en Italie.

**Matthias Grünewald.** — M. Giusta Nicco passe en revue (*l'Arte*, septembre 1931) les études critiques sur l'art des Matthias Grünewald ; il indique les voies différentes qu'ont suivies divers critiques d'art dans leur analyse de l'activité et des œuvres du grand peintre allemand. Essais biographiques, critiques d'attributions, examen du sens symbolique attribué aux tableaux de l'artiste, ou de son rôle comme représentant de tel ou tel courant spirituel,



MATTHIAS GRÜNEWALD « La Crucifixion »  
Musée de Colmar)

etc. En dernier lieu viennent les études concrètes sur les procédés artistiques et techniques de la peinture de Matthias Grünewald. Le point central dans ces dernières investigations est le problème de la lumière et de la couleur (voir surtout les travaux de J. Damrich, H. H. Josten, Max J. Friedlaender, J. Fleurent, Niemeyer, H. A. Schmid, etc.). M. G. Nicco montre le caractère de plus en plus précis des travaux récents et énumère, à la fin de son article, d'autres questions que pose l'art de Grünewald telles que l'identification des personnages, les influences étrangères, etc.

**Un tableau de Jan Van Eyck disparu.** — M. Paul Post (*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 52 vol., II<sup>e</sup>, cahier, 1931) consacre un article à une ancienne copie du tableau représentant *Une partie de chasse à la cour de Bourgogne, à l'époque de Philippe le Bon*, qui se trouve au Palais de Versailles, salle 155, de l'aile septentrionale ; ce tableau a été étudié déjà par M<sup>me</sup> Roblot-Delondre (*Revue Archéologique*, 1910, p. 52, 1911, p. 420). Certains détails de costumes, d'usages, relevés sur la copie permettent à l'auteur, par comparaison avec des

enluminures, et en invoquant le témoignage du blason, de préciser la date de l'original : 1431. Cette date et le caractère du tableau donnent à croire qu'il s'agit d'une œuvre disparue de J. Van Eyck ou de son atelier. Nous aurions sous les yeux une copie du tableau de Jan Van Eyck qui périclita



Scène de chasse à la cour de Bourgogne  
(copie d'après Jan van Eyck). Palais de Versailles.

en 1608, pendant l'incendie du Pardo. Par là se révéleraient de nouveaux aspects de l'art du grand peintre flamand, qui permettraient de partager les œuvres de jeunesse des deux frères Van Eyck, de jeter une nouvelle lumière sur l'attribution contestée de l'autel de Gand à Jan, et enfin d'étudier les origines de l'art de ce peintre et ses rapports avec l'atelier des frères Limbourg.

**Anuari de l'Institut d'Estudis catalans** (vol. VII). — Ce volume paru avec un grand retard, rend compte de l'activité de cette organisation de 1921 à 1926. La section historique et archéologique publie le résultat des différentes explorations entreprises par l'Institut, en particulier celles des montagnes de Tavissa en Catalogne (études et relevés des peintures rupestres), et les découvertes archéologiques effectuées en Asturie. Divers vestiges des civilisa-

tions grecque, romaine, paléochrétienne, spécialement en Catalogne, ont été également découverts et étudiés. L'activité de l'Institut dans le domaine des études de l'histoire de l'art, la revue des œuvres d'art catalan appartenant à différents musées du monde et les affaires courantes occupent la seconde partie de ce recueil substantiel.

**L'œuvre architecturale de Giovanni Maria Falconetto.** — M. G. Fiocco reconstruit (*Dedalo*, octobre 1931) l'œuvre architecturale d'un maître insuffisamment connu, Giovanni Maria Falconetto, né à Vérone. Ce dernier joua un rôle important dans



G. M. FALCONETTO. Villa dei Vescovi. (Luvigliano.)

le renouvellement de l'architecture vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est vers 1520 seulement qu'il débuta comme architecte, à l'âge de 52 ans, après avoir consacré sa jeunesse, non sans succès, à la peinture. M. G. Fiocco, au cours de la carrière de l'artiste, signale d'abord ses constructions pour son mécène Alvisio Cornaro : la *Loggia* et l'*Odéon*, qui forme aujourd'hui partie du palais Giustiniani, à Padoue. Viennent ensuite le projet du *Mont-de-Piété*, les portes *San Giovanni* et *Savonarola*, celle du palais du Capitano, à Padoue, la villa dei Vescovi, à Luvigliano, etc. Cette dernière construction précède (1534) chronologiquement la villa Garzoni de Pontecasale, œuvre de Sansovino, à laquelle, selon M. Fiocco, elle demeure supérieure.

**Sur quelques tableaux du rétable de la Reine Catholique.** — M. F. J. Sanchez Canton publie une note supplémentaire (*Archivo Español de Arte y Arqueología* N 20, mai-août 1931. Cf. note dans la *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1931, p. 318) sur quelques tableaux du rétable de la Reine Catholique. Il rectifie par là, sur certains points, les renseignements qu'il avait fournis dans son article précédent (*Archivo Español de Arte y Arqueología* n° 17, mai-août 1930). *Les Noces de Cana*, *La Ten-*



tation de Jésus dans le désert, par Jean de Flandres, ont été identifiés par MM. Iskerwood Kay, de la National Gallery de Londres, avec les tableaux de la collection de M. Oliver Watney (Cornbury Park, Oxon, voir *The Burlington Magazine*, avril 1931, p. 197-201). En outre un tableau qu'on considérait comme disparu, *L'Ascension*, par Michel Sittum (n° 40 d'après l'Inventaire du château de Toro), qui formait un diptyque avec *l'Assomption* (n° 26 de la collection Quesnet), vient d'être retrouvé par M. F. Winkler dans la coll. du comte de Yarborough en Angleterre (voir le *Panithéon*, avril 1931), *Le Couronnement d'épines* (n° 16) de la coll. Goudstikker a été offert à l'Institut des Beaux-Arts de Detroit (voir l'*Annual Report* dans le *Bulletin* de cet Institut, février 1931).

**Luccio et les icônes grecques du XIII<sup>e</sup> siècle.** — M. V. Lazareff (*Burlington Magazine*, octobre 1931), après avoir analysé quelques rares icônes grecques



Saint Michel (fin du XIII<sup>e</sup> siècle). (Musée civique de Pise.)

de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (*Saint Michel Archange* du Musée civique de Pise, *La Vierge et l'Enfant sur le trône* du Musée National de Ravenne, *La déposition de Croix* de la collection Stoclet, à Bruxelles, *Le Christ Pancrator* du Musée russe de Saint-Peters-

bourg) tente de définir le caractère du courant artistique qui réagit au XIII<sup>e</sup> siècle contre celui qui règne dans les ouvrages byzantins du XII<sup>e</sup> : le principe purement décoratif de coordination cède la place à l'unité optique, à l'expression de l'espace à trois dimensions et au sens plus développé de la réalité empirique, — les lignes deviennent ondoyantes, le paysage commence à jouer un rôle considérable, etc. Sous l'influence des prototypes hellénistiques s'élabore ainsi, dès cette époque, le style des Paléologues. Un certain nombre de ces icônes ayant été exécutées en Italie, l'auteur trouve dans les œuvres du XIII<sup>e</sup> siècle l'origine et la source du style de Duccio, qu'on rattachait généralement jusqu'à présent à la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle. M. Lazareff indique au moins un précurseur indéniable de Duccio qui peut être considéré comme un trait d'union entre son art et celui des peintres d'icônes du XIII<sup>e</sup> siècle : c'est l'auteur du retable de Saint Jean-Baptiste, actuellement à l'Académie de Sienne. Les affinités entre le style de ce dernier maître et celui de Duccio ont été déjà mises en évidence par MM. Weigelt (*Die sienische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Firenze-München, 1930) et P. Toesca (*Storia dell'Arte Italiana*. II. Torino, 1927).

**La loi de frontalité dans la sculpture indienne.** — M. Gisbert Combaz étudie la façon dont la sculpture hindoue s'est libérée de la loi de frontalité (*Revue des Arts asiatiques*, juin 1931). On sait que chez les primitifs la statue est conçue pour être vue de face, ceci pour deux raisons, l'une optique : vision de face ; l'autre technique : l'artiste craignant de briser son ouvrage. L'auteur combat l'opinion répandue selon laquelle la statuaire indienne aurait dû attendre la leçon hellénique pour enfreindre cette loi de frontalité. En choisissant maint exemple de cette libération, notamment à Bârhut, à Sanchi, à Hasanpur, etc., M. G. Combaz montre que parmi quatre attitudes essentielles conformes aux prescriptions canoniques : 1. l'attitude droite ; 2. l'attitude légèrement infléchie ; 3. l'attitude à trois flexions ; 4. l'attitude extrême, trois au moins exigeaient une flexion du torse et de la tête. Les bas-reliefs reproduisant des scènes de la vie courante dénotent, en outre, un souci de réalisme et un don d'observation remarquables. D'ailleurs l'origine et le caractère du *hanchement* dans la sculpture hindoue — la figure s'appuyant sur une jambe, l'autre étant légèrement ployée, — sont différents de ceux de la statuaire grecque (cf. l'art de Praxitèle, où ce mouvement est dû à l'appui de la figure sur un support).

La statuaire du Gandhārā — avec son caractère indo-hellénistique — conserve le plus souvent le principe de la frontalité correspondant à la sculpture religieuse. En s'en dégageant parfois elle ne fait qu'adopter des découvertes antérieurement faites par le sculpteur hindou. L'auteur arrive à cette con-



clusion que « la sculpture hindoue a su par ses propres moyens se libérer de la loi de frontalité ; le hanchement constaté dans la statuaire et qui a passé avec l'iconographie bouddhique jusqu'en Extrême-Asie lui revient indépendamment de l'intervention d'aucun art étranger ».

**François Denys portraitiste des cours de Parme et de Mantoue.** — M. Antonin Sorrentino (*Revista d'Arte*, juillet-septembre 1931) étudie la vie et les œuvres du peintre flamand du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, François Denys, peu connu des historiens d'art.



FRANCESCO DENYS. Portrait de Giulia Bonfanti.  
(Parme. Galerie royale.)

Cet artiste fut peintre de la cour à Parme et à Mantoue, où il séjourna à plusieurs reprises à partir de 1639 jusqu'à sa mort survenue dans cette dernière ville, en 1670. En 1643 il était rentré à Anvers qu'il quitta de nouveau en 1646. Ces dates ont

échappé jusqu'à présent aux biographes de l'artiste. L'auteur identifie ensuite la personnalité de Jacques Denys qui travailla dans les mêmes villes italiennes, après la mort de François : c'est le frère et non pas le fils de l'artiste comme on l'a cru longtemps (voir Thieme-Becker, *Lexikon* — entre autres). M. A. Sorrentino analyse quelques tableaux des deux maîtres anversois exécutés à la cour des Farnèse de Parme et d'Isabelle-Claire, archiduchesse d'Autriche, régente du duché de Mantoue.

**Richard Van Bleeck.** — M. Arthur Laes étudie dans la *Revue de l'Art* (nov. 1931) l'œuvre d'un des rares peintres hollandais importants du XVIII<sup>e</sup> siècle, Richard Van Bleeck. Celui-ci naquit et travailla à La Haye et termina sa carrière à Londres (1670-1733). L'auteur recueille avec soin les rares données qu'on peut trouver sur la vie de l'artiste ; il élimine les œuvres dont l'attribution à ce maître est douteuse ou fausse. L'étude des tableaux d'authenticité indiscutable, auxquels M. A. Laes ajoute le *Portrait de William Congreve* (1715) au Musée communal de Louvain, qu'il considère, avec preuves à l'appui, comme de la main de Van Bleeck, est le centre de l'étude. L'essai d'un catalogue conçu selon le type présenté par la *Gazette des Beaux-Arts* (voir le numéro de juin 1931, article de M. L. Réau, *J.-B. Dejernex*, p. 363-365) est d'un grand intérêt.

**Le Greco à Venise.** — Après une série d'études consacrées au prolongement de la tradition byzantine dans l'art du Greco (voir surtout les divers travaux de A. L. Mayer, en particulier son article dans *The Art Bulletin*, t. XI, n° 2, 1929, et l'article de M. R. Byron, *Burlington Magazine*, octobre 1929, cf. notre note *G. B. A.*, janvier 1930), les rapports du peintre crétois avec les écoles italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle ont été l'objet de nombreuses recherches récentes (voir K. Justi, A. L. Mayer, Von Loga, Hadeln, Bertini-Calosso, M. Dvorak, E. K. Waterhouse, etc.). M<sup>me</sup> Anna Maria Brizio (*L'Arte*, janvier 1932) contribue pour sa part à cette enquête en fixant quelques points importants pour l'analyse stylistique de l'œuvre de l'artiste. Elle s'appuie sur une chronologie sûre qui permet de discerner les influences réelles subies par le Greco. Se refusant à reconnaître celle de Jacopo Bassano sur notre artiste (cette influence relevée surtout par M. Wilmsen qui se fonde sur la thèse de M. R. Longhi, paraît impossible pour des raisons chronologiques), elle essaie de trancher la question des rapports du Greco, du Titien et du Tintoret. Ainsi, M<sup>me</sup> A. M. Brizio perçoit dans l'art du peintre crétois le développement des données que lui a léguées son maître Titien et nie en grande partie l'influence du Tintoret. Les affinités qui apparaissent entre l'œuvre de ce dernier et celle du Greco seraient dues au maniérisme commun à tout le style *seicentiste* qui s'oppose

à la conception *cinquecentiste* du grand maître vénitien. L'analyse comparative des deux maniérismes, celui du Greco, irréel et pour ainsi dire métaphysique, et celui du Tintoret, plastique, héroïque, « michelangelesque », permet de percevoir la différence essentielle qui les sépare. M<sup>me</sup> Brizio insiste peut-être à tort sur la supériorité de la *conception* artistique du Titien, plus spirituelle et spontanée selon son avis, que celle du Tintoret, qu'elle considère comme intellectuelle, illusoire, théâtrale et artificielle, observations discutables et n'apportant que peu de lumière dans la recherche et la compréhension des origines du style du Greco.

Et signalant, en conclusion, ce qu'il reste à étudier encore pour comprendre l'art du maître crétois, notamment les rapports du Greco et de Véronèse, d'autres influences qu'il a subies, les problèmes que pose le système chromatique des peintres maniéristes du *xvii<sup>e</sup>* siècle et la place du Greco parmi eux, M<sup>me</sup> Brizio marque son point de départ pour une série de nouvelles investigations.

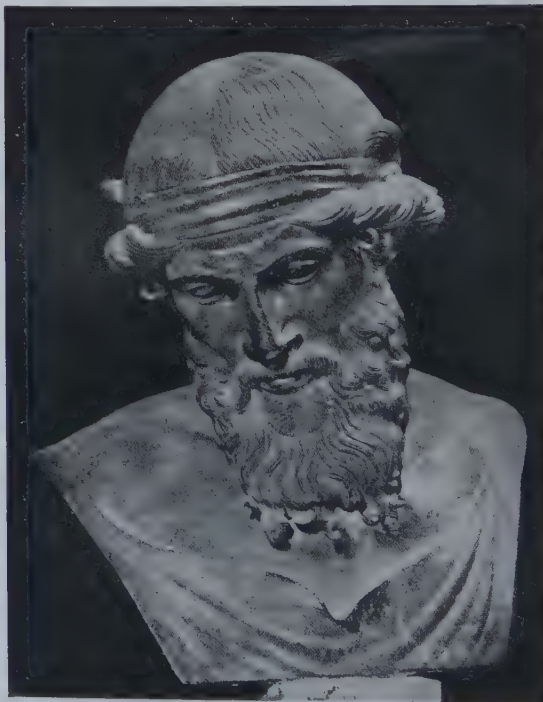
**Les œuvres de l'école romaine à Assise.** — M. Al-

de l'école romaine parmi les peintures de l'église supérieure d'Assise qui n'appartiennent pas au cycle de saint François. On sait que cette école a fleuri surtout dans les deux dernières décades du *xiii<sup>e</sup>* siècle. L'esprit qui anime ces fresques devient déjà moins hiératique et byzantin et affecte dans l'iconographie un caractère que l'auteur appelle italo-byzantin. Après une étude serrée au cours de laquelle il compare aux mosaïques de Sainte-Marie-Majeure à Rome les peintures de la nef, surtout du mur méridional, M. A. Nicholson croit pouvoir retrouver la part qu'y prirent différents artistes de l'école romaine, à savoir Torriti, Rusuti, Cavallini et le maître Isaac, après Cimabue, dont il analyse l'influence, le plus grand peintre de l'école et même de l'Italie, à la fin du siècle.

Nous saisissons par là sur le vif l'évolution des conceptions artistiques depuis Cimabue jusqu'à Giotto, et cette étude nous fait connaître la phase esthétique par où passa la peinture italienne, à l'époque où se ranima la tradition romano-byzantine décadente par l'apport (sous l'influence hellénistique sans doute) d'une nouvelle force et d'une perfection académique.



Isaac. Détail d'une fresque.  
(Assise. Eglise supérieure de Saint-François.)



Bronze d'Herculanum.  
(Naples. Musée National.)

fred Nicholson tâche de discerner (*The Art Bulletin*, septembre 1930) la main de différents maîtres

**Karel Van der Pluym.** — M. le Dr. A. Bredius (*Oud Holland*, nov.-déc. 1931) consacre un article à



la vie et aux rares œuvres de Karel Van 'der Pluym cousin et élève de Rembrandt. C'est le premier essai tenté pour reconstituer l'activité de cet artiste peu connu, dont certaines œuvres ont été souvent attribuées à Rembrandt.

L'auteur étudie le milieu auquel appartenait K. Van der Pluym : sa famille était fort considérée à Leyde, pendant cent cinquante ans, les Van der

Crispin à Cordoue, San Bartolomé, Santa Maria la Blanca, Santa Cruz et le monastère de la Mère de Dieu à Séville, Santa Maria la Blanca et El Transito, à Tolède, etc. Il n'y a là que l'amorce d'une étude difficile et délicate. Quelques points de repère donnés par M. O. Czekelius permettront de comparer les synagogues espagnoles avec celles des autres pays.

**Le byzantinisme dans la sculpture anglaise des VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles.** — M. Stanley Casson publie (*The Burlington Magazine*, novembre 1931) un important article sur les vestiges de sculpture anglaise qu'on voit sur les croix de pierre de Ruthwell, de Bewcastle, de Northumbrie, de Easby (retrouvée dans une église en 1930), de Reculver (Kent), sur les Crucifix de Langford Road, les sculptures de Rosey Road, les reliefs de Chichester et ceux de Bradford-on-Avon, enfin sur l'admirable Crucifix de bois de la Collection Brummer, à New York.



KAREL VAN DER PLUYM. Le Savant.  
(Saint-Petersbourg. Ermitage.)

Pluym furent employés en qualité de plombiers officiels dans les églises et les établissements municipaux de la ville. Karel lui-même exerçait ce métier en même temps que celui de peintre ; il fut aussi échevin de Leyde. M. A. Bredius publie des documents contemporains sur la famille de l'artiste et sur celui-ci, et reproduit la signature de Karel, qui lui permet d'identifier un certain nombre de ses œuvres. Un catalogue raisonné des principales toiles de l'artiste est donné à la fin de l'article.

**Les anciennes synagogues d'Espagne.** — M. Otto Czekelius complète par une série de notes (*Architectura*, octobre 1931) notre connaissance des anciennes synagogues espagnoles (cf. R. Krautheimer, *Mittelalterliche Synagogen* pour l'Allemagne et l'Autriche ; Cornélius Gurlitt, dans le tome *Kirche* de son *Handbuch der Architektur*, etc.). L'auteur étudie l'emplacement des temples dans les quartiers juifs, leurs plans et leur décoration. Il retrouve leurs traces et leurs traits particuliers en maintes églises qui leur furent substituées, telles que San



Le Crucifix (bois) des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles.  
(Collection Brummer à New York.)

Tous ces ouvrages sont échelonnés du VII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle. L'auteur étudie le style de ces survivances d'une ancienne floraison artistique, relève les affinités qu'elles présentent avec les œuvres byzantines. Elles ne sont pas moins austères, schématiques, simples et dépourvues de tout élément superflu, ce qui ne les empêche pas de faire preuve d'un véritable raffinement dans la ligne et dans l'expression. M. Stanley Casson insiste sur les rapports de Byzance



et de ses artistes avec l'Angleterre au début du moyen âge et sur la priorité chronologique de cette école sculpturale sur toutes celles du reste de l'Europe. Il complète ainsi les données apportées récemment par M. Kingsley Porter dans son livre remarquable sur les *croix de pierre irlandaises*, dont nous avons parlé dans notre numéro de novembre 1931.

## LIVRES REÇUS

### HISTOIRE DE L'ART.

LOTHAR BRIEGGER. — **Die grossen Kunstsammler.** — Berlin, G. Grote, 1931, in-8°, VIII-307 p., pl.

ERIC G. UNDERWOOD. — **A short history of French painting.** — Londres, Humphrey Milford, 1931. In-8°, 356 p., pl.

### ART DU PROCHE ORIENT.

EDMOND POTTIER. — **L'art hittite.** 2<sup>e</sup> fascicule. — Paris, Geuthner, 1931. In-4°, 80 p., fig.

### ARCHITECTURE.

Les éditions « Les Maîtres de l'architecture », à Genève, publient une collection de monographies in-16 consacrées à des architectes d'aujourd'hui. Sont actuellement parues les monographies suivantes : John Burnet, Goçar, Josef Hoffmann, Jiri Krohe, Giovanni Muzio, Ch. Siclis, D. Sunko, Giuseppe Vaccaro, Wills et Kaula. (En vente aux éditions G. Van Oest, à Paris.)

FRANZ GLÜCK. — **Adolf Loos.** — Paris, G. Crès, 1931. In-16, 16 p., 32 pl. (Les Artistes nouveaux.)

A.-J. KROPHOLLER. — **Über den Kirchenbau von heute.** — Genève, Meister der Baukunst, 1931. In-8°, 84 p., fig. (Texte anglais et hollandais.)

### SCULPTURE.

W. DEONNA. — **Dédale ou la statue de la Grèce archaïque.** II. Artistes et groupements régionaux. — Paris, E. de Boccard, 1931. In-8°, 467 p., 39 pl. (Ecole française d'Athènes, Travaux et mémoires, III.)

DENISE JALABERT. — **La sculpture française.** Evolution et tradition, des vieux maîtres romans à Carpeaux. — Paris, A. Colin, in-16, 240 p., 32 pl. (Collection ivoire.)

HENRI FOCILLON. — **L'art des sculpteurs romans.** — Paris, E. Leroux, 1931. In-4°, XI-296 p., 50 pl.

JURGIS BALTRUSAITIS. — **La stylistique ornementale dans la sculpture romane.** — Paris, Ernest Leroux, 1931. In-4°, XII-404 p., fig.

### PEINTURE.

LOUIS GIELLY. — **Giotto.** — Paris, G. Crès, 1931. In-16, 24 p., 64 pl.

FILIPPO MELI. — **Problemi di pittura siciliana nel Quattrocento.** A proposito del nuovo ordinamento della Pinacoteca di Palermo. — Palermo, imprimerie Buttafuoco, 1931. In-8°, 69 p., fig.

JEAN BABELON. — **Pisanello.** — Paris, G. Crès, 1931. In-16, 30 p., 64 p., (Le Musée ancien.)

GIUSEPPE FIOCCO. — **Carpaccio.** — Paris, G. Crès, 1931. In-8°, 120 p., 200 p.

DOROTHÉE WESTPHAL. — **Bonifazio Veronese.** — Munich, Bruckmann, 1931. In-8°, 170 p., 32 pl.

J. HOWARD WHITEHOUSE. — **The Paradise of Tintoretto.** — Londres, Oxford University Press, 1931. In-8°, 54 p., pl.

GUY DE TERVARENT. — **Le diptyque de Saint-Bertin au musée de Dijon.** — Paris, Van Oest, 1931. In-8°, 36 p., 24 pl.

ARTHUR LAES. — **Le peintre courtraisien Roelans Savery (1576-1639).** — Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1931. In-8°, 29 p., pl.

PAUL FIERENS. — **Rubens.** — Paris, G. Crès, 1931. In-16, 24 p., 64 pl. (Le Musée ancien.)

JEAN CASSOU. — **Le Greco.** — Paris, Rieder, 1931. In-8°, 68 p., 60 pl. (Maîtres de l'art ancien.)

RENÉ-JEAN. — **Corot.** — Paris, G. Crès, 1931. In-16, 24 p., 64 pl.

CHARLES LÉGER. — **Manet.** — Paris, G. Crès [1931]. In-16, 16 p., 32 pl. (Les artistes nouveaux.)

CHARLES KUNSTLER. — **Forain.** — Paris, Rieder, 1931. In-16, 64 p., 60 pl. (Maîtres de l'art moderne.)

MAX DAIREAUX. — **Sabater, peintre des sorcières.** — Paris, Per Orbem [1931]. In-16, 84 p., pl.

ADOLPHE BASLER. — **Modigliani.** — Paris, G. Crès, 1931. In-16, 16 p., 32 pl.

LÉON MOUSSINAC. — **Mallet-Stevens.** — Paris, G. Crès, 1931. In-16, 16 p., 32 pl.

ADOLPHE BASLER. — **Maurice Utrillo.** — Paris, G. Crès [1931], In-8°, 109 p., fig. et pl.

### GRAVURE.

ALEXANDRE FRIEDRICH. — **Handlung und Gestalt des Kupferstiches und der Radierung.** — Essen, Fredebeul, 1931. In-8°, XVI-180 p., 10 pl.

JACQUES LIEURE. — **L'Ecole française de gravure. XVII<sup>e</sup> siècle.** — Paris, Renaissance du Livre [1931], In-16, 203 p., 24 p. (A travers l'art français.)

### NUMISMATIQUE ET ORFÈVREURIE.

V. SLOMANN. — **Nogle medailler og plaketter efter Saly.** — S. l. n. d. In-4°, 24 p., fig. (Tirage à part, en danois, de *Kunstmuseets Aarskrift*, 1931.)

Le Gérant : F. LE BIBOUL.

THE RELIGIOUS ARCHITECTURE OF BERRY,  
IN THE XII<sup>TH</sup> AND XIII<sup>TH</sup> CENTURIES

by Mr. Jean VALLERY-RADOT

Berry is a country lying between Northern France and those districts South of the Loire, already in touch with Southern France.

The boundaries of the Gallo-Roman *civitas* of the *Bituriges* following the usual rule, have become perpetuated in the old ecclesiastical frontiers of the diocese which unite Berry entirely, and also part of Bourbonnais. This study concerns Berry only, that is to say, the present departments of Cher and Indre.

Berry was in touch with those districts where the Roman style held sway with full vigour, and also with the Isle de France, the cradle of Gothic art. A dozen churches of Berry are remarkable for the plan of their choir, very deep, with no nave and separated by rows of columns and side chancels, terminated by apsidioles, which flank the principal apse. This plan would be merely in the ordinary Benedictine style if it were not for the adjacent apsidioles and the columns which are used as a support for these arcades. There are sometimes as many as five of the arcades and as many as six apsidioles. The origin of this arrangement, really a development of the Benedictine plan, is apparently the chancel of Saint-Benoit-sur-Loire (about 1080) and of La Charité-sur-Loire (second half of the xith century, modified in the xiith).

Other similarities between all these monuments are noticeable : the choirs with three tiers (arcades, triforium, high windows) and round vaulted of the churches of Saint-Genou, Les Aix d'Angillon, Saint-Aignan-sur-Cher, reproduce the inherent loftiness of the chancels of St. Benoit, and certain other great Roman churches of the Loire valley, that of Fontevault, for instance. This loftiness is indeed reminiscent of that of the great Burgundy churches of the Cluny lineage, to which La Charité belongs. An examination of the

decorative sculpture, therefore, will bear witness, here and there, to the more direct influence of Saint-Benoit or La Charité.

A whole series of Berry capitals are explained by the influence radiating from the great artistic centre of Saint-Benoit-sur-Loire, whose belfry tower also possesses capitals of this kind.

The choir of the church of Les Aix d'Angillon is, taking it all in all, comparable to that of St. Genou, but other details evoke the Burgundian art of La Charité and Cluny : the design of the blind triforium, the pilasters of the arcades, which decorate, on the outside, the top of the apse. Burgundy capitals are also to be seen at Bommiers and at Plainpied.

The presence in some Berry churches of certain features characteristic of the Auvergne Roman school, is easily explained by the proximity of the old Clermont diocese.

The church of Dun-sur-Auron seems to have united in a striking synthesis the majority of the different elements of the powerful Roman school of the West (Poitou and Saintonge), which as a rule only exist in isolated examples in other contemporary churches of Berry.

The rapid development of Gothic art caused Parisian influences to penetrate into Berry (Bourges cathedral). The Gothic school of Anjou, characterized by the form of its vaults, has left traces at Déols, Genouilly, Massay, Saint-Loup, Menetou.

The influence of the Burgundy Gothic style is again seen in the xiith century at Bourges (church of Saint-Pierre-le-Guillard) and at Saint-Satur in the xivth century. On the other hand, the influence of Auvergne disappears, this being explained by the fact that Auvergne was content to adopt the Gothic art of the North of France.

## HYPOTHESIS ON SOME FLEMISH PAINTINGS

by Mr. Edouard MICHEL

The *Chute d'Icare* (Fall of Icare) catalogued at the Brussels Museum under the name of Pieter Bruegel the Old (No. 800), is a rightly celebrated picture; but although we fully acknowledge the merits of conception and emotion comprised in this painting we are on the other hand less confident regarding its attribution to Bruegel the Old. We can, therefore, not follow M. Max J. Friedländer when, in his latest book on Bruegel, he definitely includes Icare among the creations of that great artist. A general limpness of drawing makes us believe that the picture before us is the work of an artist with fresh, lively imagination, younger than Bruegel, having lived in close intimacy with him and worked after the death of the Master.

The condition of the picture, however, evidently very worn, inclined us to the greatest prudence in the judgment we tried to form; the panel having been transposed to canvas, this operation, and the subsequent touching up, may well have changed the appearance of the original picture.

M. Max J. Friedländer has lately made known that he had seen at Antwerp, at the house of M. Stuyck del Bruyère, a landscape dated 1557,

which, in his opinion, might be added to the catalogue of Bruegel the Old. Thanks to the kindness of its owner, we were enabled to examine the picture indicated by M. Friedländer. It is a beautiful painting, executed on oak (h. 0 m. 74; l. 1 m. 02) representing the estuary of a wide river. The panel is signed and dated: Broechel 1557. It has been submitted to too radical cleaning and repainting.

At first sight, this interesting painting recalls the *Chute d'Icare* of the Brussels Museum. We think therefore that the two pictures are by the same artist. The hypothesis might be put forward that Icare and the Estuary are works of the youth of Bruegel, and that the date and signature of the new picture are accurate (1557). But all that we know of Bruegel shows us that it was only at the end of his life that he put so much light into his pictures. On the other hand, how can we attribute the defects in drawing, noticed in our two panels, to the artist who executed in 1552 and 1553 the admirable crayons: the Tournant de Rivière of the Louvre, and the Ripa Grande of Chatsworth? In résumé, we think the two pictures are both the work of one and the same pupil of Bruegel.

### A DRAWING

#### BY WOLF HUBER IN THE MUSÉE DU LOUVRE

by Miss Anna SPITZMÜLLER, *assistant-keeper of the Albertina, at Vienna.*

This drawing, preserved in the Print-room of the Musée du Louvre, was formerly attributed to the School of Grünewald. Every connoisseur of early German art sees it belongs to the large group of studies after nature in somewhat expressionistic way and manner, in which the German artists, painters and sculpturers worked at this time. The next relations to this head are Wolf Huber's types in his pictures. There are pre-

served many studies after nature for these heads, which are very similar with our drawing. Martin Weinberger united them in his Monography of Wolfgang Huber (Deutsche Meister, Inselverlag Leipzig, 1930) under the fig. 67-73, they are in Basel, Berlin, Dresden, Erlangen, London, Munich, all except the Dresden one, are dated 1522. This one must be later than 1517, and belonged perhaps to a scene of the life of Christ.



## LES COMPAGNES DE DIANE

by Mr. Louis RÉAU, *Director of the French Institute, at Vienna.*

The cycle of the Compagnes de Diane was the first of the great series of statues ordered in the XVIIIth century, by the direction of the Bâtiments du Roi. Intended in principle for the decoration of the woods of Marly, these statues of hunting nymphs really belong to the end of the reign of Louis XIV and to the Regency : they were nearly all executed between 1690 and 1724.

Two other great series of statues were ordered in the XVIIIth century : the saints which ornament the Dome of the Invalides, and the group of Great Men of France, commanded in the reign of Louis XVI, which was interrupted by the Revolution. It was intended for the Great Gallery of the Louvre.

Of the three groups, that of the Compagnes de Diane was the most successful. The sprightly bevy of the Compagnes de Diane, introduced a new ideal. One of the characteristic essentials of the "odd" sculpture of Robert Le Lorrain, Guillaume Coustou, and Jean-Baptiste Lemoyne is the search after movement. This fresh ideal, which reaches its triumph with the haut-relief of the Chevaux du Soleil (Horses of the Sun) or the Prancing Horses of the Drinking Trough (les Chevaux cabrés de l'Abreuvoir) of Marly, manifests itself for the first time in the cycle of the Compagnes de Diane in which the most famous sculptors of the end of Louis XIV's reign participated.

All the statues of this cycle take their origin from one of the most celebrated and beautiful antiques brought from Italy into France at the time of the Renaissance in the reign of Francis I. La Diane Chasseresse (Diana the Huntress) or Diane à la Biche (Diana with Doe) better known by the name of Diana of Versailles, because after having been placed successively at the Castle of Meudon, the Palace of Fontainebleau and in the Salle des Antiques of the Louvre, she was placed, in the reign of Louis XIV, in the Large Gallery of Versailles Castle. Desjardins took inspiration from this statue for his allegory

of the Soir (Evening) which adorns the Park of Versailles ; Coysevox for his celebrated statue La duchesse de Bourgogne en Diane (1710).

The following are, in alphabetical order, the sculptors who worked at this ensemble :

*Claude-Augustin Cayot* (1667-1722). — Huntress representing a Compagne de Diane in the usual attitude, with attributes (1718).

*Guillaume Ier Coustou* (1677-1746). — A Compagne de Diane with a horn in her hand and a dog at her side. The Comptes des Bâtiments inform us that this work was commenced by the sculptor Hulot, who went abroad, receiving before he left in 1699, an instalment of 900 pounds.

*Jean Dedieu or de Dieu* (1646-1727). — This sculptor of Arles, who was commissioned to bring back to Versailles the Venus d'Arles, executed about 1710 a Compagne de Diane for the Park of Marly.

*Delapierre (Pierre Mellerot)*. — This pupil and assistant of Girardon, sculptured at the same period a Nymph of Diana for Marly ; but she is not mentioned in the inventories, and we only know of her existence through a drawing.

*Anselme Flamen* (1647-1717). — The Comptes des Bâtiments mention two statues : the first, entitled Une Nymphé de la suite de Diane, decorated the Bosquet des Dômes in the Park of Versailles. It was completed in 1688, being recognised in a picture by Cotelle, which dates from that year. The second, Calisto, compagne de Diane, was placed in 1696 in the Park of Marly.

A third Compagne de Diane was at La Muette. This is also described in the Inventory of 1746 : "A Compagne de Diane, posed on the right leg, a trunk of a tree at her side on which is a part of the hunting-net, or web, which posed from the back, she holds in her two hands. By M. Flamand."

*René Frémin* (1672-1744). — Compagne de Diane executed for Marly in 1717.

*Jean-Louis Lemoyne* (1665-1755). — According to the Comptes des Bâtiments, a first statue of this type had been ordered from the artist in



1710 for the Gardens of Marly. The statement of payments for 1724 mentions a second, which was perhaps only a replica of the first.

*Pierre Lepautre* (1660-1744). — The *Compagne de Diane*, executed about 1712 for Marly, emigrated, like that of J. L. Lemoyne, to the gardens of La Muette. The Inventory of 1746 describes it as follows : " *Compagne de Diane* poised on right leg, which is bare, at the side of which is a tree-trunk with oak leaves and ivy entwined thereon. On the right arm, with the hand of which she holds a piece of game, a bird is resting, the left hand is pointing. By M. Le Pautre. "

*Philippe Magnier* (1647-1715). — The *Comptes des Bâtiments* mention, under date of 1718, the delivery of a *Compagne de Diane* in marble. This was placed at La Muette, where it is thus described in the Inventory of 1746 : " Full-length figure representing a *Compagne de Diane* poised on the left leg, by the side of which is a tree-trunk. In the right hand she holds a hunting-horn and in the left a bow. On her back is a quiver. "

*François-Benoît Massou*. — This statue, placed like the preceding ones, at La Muette, is described as follows in the Inventory : " *Compagne de Diane* posing on the left leg, leaning against a

tree-trunk, a quiver on her back, in the act of drawing a bow. "

*Simon Mazière* (1649-1720). — Delivered in 1716, the statue of this artist was first placed at Marly, then moved before 1723 to the Tuileries Gardens.

*Claude Poirier* (1656-1729). — This sculptor executed two statues of the suite of the *Compagnes de Diane*, which passed, like those of Mazière, from Marly to the Tuileries Gardens, where they are mentioned in the Inventory of 1723.

*Jean-Baptiste Poulitier* (1653-1719). — Statue delivered in 1714 and placed at Marly on a marble pedestal ordered from Jean Hardy in 1726.

*Jean-Baptiste Théodon* (1646-1713). — In the list of sculptures executed for the King, we find under date of 1718 : " A figure representing a *Compagne de Diane* in the act of shooting an arrow. "

As regards graphic documents enabling us to carry our investigations further, there is the collection Fb 26 of the Cabinet des Estampes of the Bibliothèque Nationale, which contains drawings of most of the statues we have enumerated and thus enables us to gain knowledge of several of those which have disappeared.

## A "CONVERSATION-PICTURE" BY GRAVELOT

by Mr. A. STARING

Among the portraits presented at Sir Philip Sassoon's exhibition of conversation pictures, in march 1930, one could see a picture whose character was not specifically english. It had been lent by the marquis of Bristol, and was sent from Ickworth. The personages represented were identified as members of the Hervey's family. The picture was formerly attributed to John Zoffany, but we learn from a letter addressed to lady Hervey and published by the Goncourts in *L'art au XVIII<sup>e</sup> siècle*, that it was ordered to the

celebrated draughtsman Gravelot, about 1750. Some of the heads were painted directly by Gravelot, some others after Liotard. To Gravelot is due the composition of the whole, but he was helped in the execution by an unknown artist who painted accessories as the women's dresses, for instance. It may be still that Zoffany finished the work which remained unachieved by Gravelot and that some other, as Dominic Serres, painted the sea and the man-of-war which appears in the back ground.





# Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris

*Fondation Jacques Doucet*

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundi, mercredi et vendredi.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1930 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

*Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8°)*

## A LA CROIX DE LORRAINE

Maison fondée en 1780

■■■■■■■■■■

**EXPÉDITIONS  
et TRANSPORTS  
D'OBJETS D'ART**

# CHENUE

EMBALLEUR

des Manufactures Nationales et des Musées

5, Rue de la Terrasse

**P A R I S**

**TÉLÉPHONE : WAGRAM 03-11**

J. CHENUE, Corresp. à Londrès

R. C. Seine 27.032

## Edouard BOUET

*Réparateur de Tableaux  
Miniatures, Objets d'Art*

(Maison Fondée en 1885)

9, Rue de Penthièvre, 9

Téléphone : Élysée 61-96

## LIBRAIRIE JULES MEYNIAL

Successeur de E. Jean FONTAINE

— Maison Fondée en 1833 —

**BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES**

Vente et Achat de Livres rares et précieux des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. — Editions originales du XVII<sup>e</sup> siècle. Livres illustrés des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Beaux-Arts — Reliures anciennes — Manuscrits  
Dessins — Estampes

**EXPERTISES - CATALOGUE MENSUEL Fco - VENTES PUBLIQUES**

30, Bd Haussmann — Paris (9°)

Tél. : Provence 89-08



DUVEEN  
BROTHERS<sup>INC.</sup>

PARIS  
NEW-YORK